د. إبراهيم أحمد ملحم

جماليات الأنا في الخطاب الشعري

«دراسة في شعر بشار بن برد»



دار الكندي
٢٠٠٤


مكتبة
طريق العلم

جماليات الأنا في الخطاب الشعري

دراسة في شعر بشار بن برد

الطبعة الأولى



الإهداء

إلى مؤمن

غصن الأمل المتدلّي على جبين الشمس
في عالمي الصغير.

إبراهيم

المقدمة

تأخذ (الأنا) الشاعرة موقعها المحوري في النص من حيث كونها تُدير دفّة تجربة الحب بمعناه الواسع (شهوة الحياة)، وذلك من خلال تعاملها مع الفن ممثلاً لحياة الذات، ومنظماً -بفعالية الخيال- عالمها في نسق عضوي، يلبي رغباتها الجامحة في تحقيق الوجود، وفي التعبير عن الرؤى، وفي التوق للخلود عن طريق بقاء الذكر بعد الموت.

-1-

حجر الأساس:

لقد شكّلت دراسة الدكتور إبراهيم السنجلاوي «الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي» حجر الأساس الذي أقمت عليه رؤيتي لجماليات (الأنا). فقد طرحت دراسته أفكاراً في غاية الأهمية والخطورة، ولكن معظم ما جاء فيها كان في سياق الحب الذي تُفترض فيه العفة (الحب العذري). وما تحاوله هذه الدراسة هو البدء من حيث انتهت دراسة السنجلاوي، وأعني بذلك دراسة نمط معقد من الحب يتمازج فيه

-4-

كلمة أخيرة:

وفي النهاية، أرجـو أن يحظى هذا الكتاب -الأقرب إلى قلبي من كـتبي الأخرى- بـالغاية التي أسس من أجلهـا، وهي تقديم رؤية جـديدة لشعـرنا القديم ولشـعر الحب خـاصة، من خلال دراسـة جماليـات الأنا في الخطاب الشعري.

والله المستعان

د. إبراهيم أحمد ملحم
العين- الإمارات العربية المتحدة
٥ نيسان ٢٠٠٤

مدخــــــل عــــــام

تشظي الأنا بين الحب. الموت. الفن

وما دام المــوت يُذكي في تفكير الإنسان حنيناً دائمــاً إلى الخلود، وما دامت نظرتنا إلى الموت هي نظرة إلى الحــياة، لأنه من صميمهــا؛ فإن وسيلة الإنسان لتأكيـد وجوده، وتخفيف حدة إحساســه بالسكون الأبدي تتجه إلى الحب؛ فهــو مطيّة تحمل الذات إلــى عالم الخلود، يضمن امــتداد حيــاتها عن طريق النسل البشري، وعن طريق اتصالها بالفن. إنّ الحــياة تقتضي الحياة، وتقتضي أكثر من الحياة " فكأن الحياة إذاً تعشق الموت، لأن بالموت علاءها، وهذا الموت باطن فيها، لأن الحياة إنما تعلو على نفسها، وكأن الحب والموت مظهران لعمليــة واحدة هي عملية علاء الحياة عــلى نفسها "[(4)] بحيث يصبح الموت مطـلباً غريزيًا، تـبلغه الحيـاة حينمــا تحقق الخـصوبة الطبـيعـية، أو الخصوبة الفنية أوجها. وبقاء حــافز الإعلاء يعني إبقاء الذات متوترة، إلى أن تصل إلى توازنهــا أو سكونهــا؛ إذ تصــيـر "غريزة الـموت ليـست غـريزة تدميرية لحــسابها الخاص، بل تتوجــه إلى تسكين التوتر. فإنَّ المســير نحو الموت هو فرار لا شعوري لتجنب الألم والهلاك "[(5)].

ولإدراك هذا التــواشج بين الحب والموت بصــورة جليّة في الــوجود، نجــد أنه من الضــرورة بمكان توضيــح ذلك من الناحيــة البـيولـوجيــة عند الحيــوان. يقول ول ديورانت: "يعــيش ذكر العنكبــوت من فصيـلة ابيروس Epirus بعيــداً عن الأنثى طلباً للسلامة إلى أن يُـصاب بنوع من القلق. وعندئذ يُقبل في حــياء كأنه دانتي يقتــرب من بياترس، ويتصل بالنســيج الخارجي للأنثى، ويبني لنفسه طريقاً للانسحــاب والخروج، ثمّ يتقدم بحذر، والغالب أنّ الأنثى تلتهــمه في الحال، دون أن تسمــح لهذا المسكين بمعــرفة أي شيء عن لذة الحب.. أمــا إذا سادها مزاج السـفاد، فـإنها تمارس شــعائر الحــياء، فتــتراجع في خفــر مع أنها أكبــر وأقوى من الذكر، وتنزل خــيطاً من نسيج بيتهــا، وترفع خيطاً آخر، على حــين يتبعها الــذكر الهائج، وأخيراً تســتسلم

لقـبضــة الذكر، وتهيء له وهــم السيطرة اللذيذ، ويبـلغ انفعــالهمــا في هذه المرحلة مبلغ الرومانتـيكية والسمو، فيربت أحدهما على صاحـبه بملامسة Peelers ويفصــحان عن رغبـتهمــا برشاقة، ولا يكاد ينتـهي التسافـد حتى تنقض الأنثى على الذكر، وتلتهمه بـكل ما في الحب الكامل من سخرية. وقد يكون الذكر في بعض الأحيــان يقظاً إلى الحدّ الذي يجعله يهرب من قبـضتها المهلكة، فينزلق متراجعاً على خيطـه ناجياً بحياته العزيزة، ويصبح بعد ذلك فيلسوفاً، حتى ينتابه القلق مرة أخرى... "[6].

إنّ الحب والمـوت، هما من نسيج الـوجود، وإن اقتـراب اكتـمال الحب باعث على إثارة الشــهوة، ويُثـيرها أحـياناً إلى درجـة اشتـهاء قتـل الآخر؛ فالأُنثى حين ترى أنّ رغبتها قد أُشبعت، تجد أنّ مهمّة الذكر قد انتهت، بعد أن بذر في جوفها استـمرارية الحياة وخصوبتها. ويرى الذكـر في هذا تحقيقاً لرغباته المـتحفّزة إلى الاكتمــال أو الموت ليسكُّن قلقه المتصل، فـيُصرّ على ممــارسة الموت، وهو في قمّــة اللذة. وحينما يفـرّ الذكر من مصيـره، تأخذ غرائزه المتوترة بحثّه على محاولة إشــباع الرغبة في تحقيق الخصوبة، وفي بلوغ الموت. إضافة إلى ذلك، فإن اشــتهاء قتل (الأنت) ينبع من تمازج الحب مع الكراهية، أو الحب مع الموت؛ فالأنا (The Ego) تجد أن معاناتها نابعة من كون (الأنت) سبب شقائها وعذابها في الحب، وهنا تتجلّى نوازعها العدوانية الكامنة في الخلاص من المـثير (الأنت) كي تُسكّن من توترها، ومن عـذابها المتّصلين.

-2-

الحب والموت والفن:

يرى أفلاطون في «المأدبة» أن الحب لا يتخذ موضوعه الجمال ذاته، بل إنجاب الجمال للفوز بالبقاء بعد الموت؛ فطبيعة الفاني أنه ينشد البقاء والخلود، وسبيله إلى ذلك الولادة والتناسل.[7] إنَّ الولادة والتناسل اللذين يضمنان امتداد وجود الذات، أو الخلود يعادلان عند الفنان الأثر الفني الذي يتمخض عن معاناة وتعب ليأخذ مكانه في الحياة. فالحب يُغذي الفن، ويجعل منه وسيلة لإدراك الوجود. " ولا يمكن للمخيلة التي تجترح هذه المعجزة أن تُعاين الحب، لأن الحب في صميم المخيلة، كما الحياة في صميم الجسد؛ ذلك أن الحب في هذه الحال، اندفاع نحو الاكتمال، لا ينطلق من ذات الشاعر التي يعرفها، وإنما من ذات له جديدة جعله الفن إياها، تتخذ مع الحب شكلاً وحياة جديدين "[8]، بشكل تبدو فيه الصلةُ بينهما صلةَ تعاون وتآلف، يتم بموجبها توجيه تجربة الحب.

وقد تكون الخصوبة الطبيعية (النسل) معادلة للخصوبة الفنّية عند الفنان، أو قد تطغى خصوبة الفن عليها، فتعمل على إلغائها في حياته. الحب والفن -كما يقول عباس محمود العقاد- يسعيان معاً إلى وجهة واحدة، ولهذا يشتاق الحب إلى الفن، ويشتاق الفن إلى الحب، ويجور الشغف بالفن أحياناً على غريزة النسل، فلا يهنأ الفنانون بالنسل الموفق السعيد، ولا ينمو حب الجمال في الفنانين إلاّ على حساب الغريزة النوعية[9].

إن الرغبة في الخلود متأصلة لدى الإنسان، وتبدو أبسط صورها في قلقه الدائم على الحياة، وسعيه الحثيث للحفاظ عليها، واشتياقه المتواصل إلى الاتحاد بحياة الآخرين عن طريق الحب الذي يعمل على قهر الانفصال الإنساني، ويعمل على توحّد الفنان مع العالم في عملية الخلق أو النشاط

الإبداعي. وعندما يتأمل الفنــان خلاصة تجارب حياته وقـد اختزلت في فنه، يجد نفســه حيًا بها، ويتــسامى هذا الشعور، كلمــا أحس أن هذا الفن يكتسب حيـويةً وتماسكاً؛ إذ هو "ليس الحيـاة كما نعـيشهــا ونحياها، ولكنه –كـما يقول وردزورث– الحيــاة كما تُشاهد خلال لحظات التــأمّل وقد خُلقت خلقاً جديداً تحت ظلال قوة ذات فعــالية جديدة، تتمثل في عمليــة التذكّر والتأليف والتكبير وبعث الحياة، وذلك بتنظيمها في نسق حيوي"[10].

وما دامت فتــرة حياة الإنسان خاضعــة للزمن، فإن الزوال والفناء من صمــيم وجوده، ووجـود المنجزات الحـياتية الـتي يبنيها. ومــعنى ذلك، أن الحيـاة في إطارها الكلي، تبدو في نـظره "سلسلة من المواقف والومــضات المتــعاقــبة"[11] غيـر الخاضــعة إلى الثبــات، على نحو يمكننــا من القول: إن الانسيــاق في هذا الصخب والتـوتر، يمثّل لديــه نفوراً من ذلك الثـبات الذي يُذكرنا بالمــوت، وبالتالي فــإن التوتر والصخب اللذيــن تعمل غرائز الحــياة على إحداثــهما فــراراً من السكون المطلق (الموت) يوفّــران للأنا مناخ ولادة الأثر الفني، ويحـفـزانها على ربـط الفن بالحيــاة، وربطه بمــا بعـد الحيــاة (الخلود). وبناء على هذا، يصبح الهبــوط الحاد إلى التوازن والسكون هبوطاً بمســتوى حـياة الفن. فكلّما ازداد انـدماج الفنان في الجمــاعة، واقــترب من (النحن) شاعت نسبة الاتزان[12]، وخفت ضوء طاقاته الإبداعية، ذلك أن الفن "سيختفي عندمــا تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن"[13]. ولعل هذا لا يبـتعـد عن قـول فرويد: "إن لغــرائز الحــياة كـثــيراً من الأواصــر بإدراكنا الداخلي، تعـمل على تكدير صــفو الحــال، وتؤدي أبداً إلى أنواع من التــوتر، نشعر باللذة عند التخلص منها، بينما تبـدو غرائز الموت كأنها تعمل دون أن يعتــرض سبـيلها شيء، حــتى ليلوح أن مبـدأ اللذة فــي الواقع يعمل لخــدمة غرائز الموت"[14]. إن إيروس (The Eros) أو غرائز الحيــاة، يخضـع للموت؛

" لأنّه يريد تصـــعـيـد الحــيــاة فـوق وضـعنـا المـؤقت المـحـــدود نحن المخلوقات "[15].

ولكي يحافظ إيروس على مبدأ اللذة متوثبا، فإنه يلجأ إلى نفي الارتواء الكامل؛ فالدوافع " المتجهـة نحو الارتواء الحر تصطدم بالقلق، والقلق يلتزم بإقامـة حماية ضد هذه الدوافع، فـيكون على الأفراد أن يدافعوا عن أنفـسـهم ضد صورة انعتاقهم الغريزي، ضد الارتواء الكامل "[16]. ويفترض هذا الأمر بحـثاً سرِّيـا عن العائق المناسب للحـب، لنفي ذلك الارتواء " ولكن ليس هذا حتى الآن سوى قناع حب العـائق بذاته،أما العائق الأسمى فـهو الموت "[17]. ومن ثم، فإن الموت –ولأنه يكشف على وجه الدقة النقاب عن الذات الحقيقية للإنسان– هو في الوقت نفـسه تجلّي الحب[18]، وتمام حدِّ الإنسـان وكماله. إنّ الحب " الذي يمثّل ثراء الحياة وتدفقها يمثل الموت بمعنى آخر، فنحن إنما نتعـاطى الحياة بـقدر ما نتـعاطى الموت، أو إننا نحـقق الموت عندمـا نحقق الحياة، وهو أمر تفـرضه جدلية الوجود، فتـجربة العشق التي ترتبط بالولاء للفن تتـسم بهـذا التـغيـر، وتصـبح سلسلة من الوجـود والزوال والارتواء والحـرمان، وتجـعل العاشق الفنـان شديد الإحـساس بالزمن وكلّمـا أحس بالزمن أحسّ بالموت "[19].

فالحبُّ هو الحياة التي لا نبلـغ فيها هدفاً نتمحور حـوله فلا نتجاوزه، بل يبقى في حـالة نشاط دائم لكشف المزيد من الإضاءات، والإبقـاء على ما نحقق فـي تجاربنا السابقـة بحيث تشكّل لـدينا هذه التجارب في لـحظة ما زمناً مـستعـاداً، يواجه تلك الجـدلية للوجـود. إنّ الفن يوجِّه تجـربة الحب، ويجعل عـلاقة التكافل بينهـما تتجـه من الفن إلى الحب، فيـسعى الفنان في ضـوء هذا التوجـيه إلى رفض الإشـباع في الـحب حفـاظاً على الفن، ونفي الوصــول إلى التوازن، من أجل الغـاية ذاتهـا. وعلى هذا الأساس، فـإن هوى

العشق يصحب الفنّ ويشدّ أزره وكأنّه إيقاعه الطبيعي، ومن الجائز أن نقول: إنّ الخصب الجسدي، يرفد هنا خصب الفكر ويشجّعه ويغذّيه[20]؛ لأن الغريزة الجنسية التي تعادل غرائز الحياة، ليست إلاّ أداة تتجسم فيها إرادة الحياة ورغبتها[21]، كما يجسد الفنان رغبته في الحياة الخالدة عن طريق الفن.

وربما كانت هذه الرؤيا الموحِّدة بين الحب والموت، هي التي جعلت هوارس ينعت الشاعر بالجنون، حين يستجيب للأصوات التي تناديه من الداخل لطلب حتفه، فيلبي دعوتها دون مبالاة، وكأنه في لحظة من لحظات النشوة، بذر خلود (الأنا) في الحياة بفنه ومضى خلاصاً من إعلاء توتر الذات المتواصل، فلاحت له غرائز الموت عاملة لخدمة غرائز الحياة، وحضناً دافئاً للفرار من الألم والتوتر المتصاعدين على الدوام. يقول هوارس: «فليخوِّل للشعراء أن يلقوا بأيديهم إلى التهلكة، وليكن هذا حقاً من حقوقهم،فإن مَنْ ينقذ رجلاً من الموت على غير إرادته كان هذا هو القتل عينه »[22].

وبهذا التصوّر للفن، فإنَّ الشاعر إنْ فَقَدَ الحبَّ أو أُرغمَ على فقده، يرى أنّ الحياة لا قيمة لها، وأنّ الوجود يبدو أمامه مجرد عناصر متناثرة، يصعب تجميعها في إطار متناسق مع هذا العالم الداخلي.

وسنرى في دراستنا للحب والموت عند بشار بن برد، كيف بدت الحياة في نظره، بعد أن توعّده المهدي بالموت، إنْ قال غزلاً في امرأة. وسنرى أيضاً كيف كانت نظرته للحياة والوجود في ضوء رؤيته للحب والموت والفن،هذه الرؤية التي تلّون كثيراً من شعره بلون يعكس العلاقة الحميمة بين الحياة والموت.

هوامش المدخل العام

1- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (الفجالة – مصر)، د. ت، ص71.

2- التركيب اللغوي للأدب. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط1، 1971، ص39.

3- الأنا والهو. سيجمند فرويد. ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق (بيروت)، ط3، 1962، ص38.

4- الموت والعبقرية. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ط2، 1962، ص 38.

5- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب (بيروت) 1970، ص65.

6- مباهج الفلسفة. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، 1955، ص 174.

7- انظر: المأدبة. أفلاطون. ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاعتماد (القاهرة)، ط1، 1945، ص 76.

8- الشعر والحب والموت. جوزيف صايغ. مج. الأفق الجديد (القدس)، ع23، أيلول 1962، ص 26.

9- انظر: مراجعات في الآداب والفنون. دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط1، 1966، ص 71.

10- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة (بيروت)، 1961، ص 27.

11- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، إبراهيم سنجلاوي. مكتبة عمان (عمان-الاردن)، ط1، 1985، ص 34.

12- انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصطفى سويف. دار المعارف (القاهرة)، 1981، ص 125.

13- ضرورة الفن. ارنست فيشر. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1985، ص 7.

14- ما فوق مبدأ اللذة. ترجمة: اسحق رمزي، دار المعارف (القاهرة)، د. ت، ص 106.

15- الحب والغرب. دنيس دو روجمون. ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1972، ص 398.

16- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ص 104.

17- الحب والغرب. روجمون. ص 64.

18- انظر: الموت في الفكر الغربي. جاك شورون. ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 1984، ص 198.

19- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 35.

20- انظر: مدرسة الآلهات. آتيين جلسون. ترجمة: عادل العوا. الشركة العربية (دمشق)، 1965، ص 230.

21- انظر: ما فوق مبدأ اللذة. سيغمند فرويد. ص 86.

22- فن الشعر. ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة (القاهرة)، 1970، ص 142.



الفصل الأول

بشار ورؤيته للوجود

-1-

الموقف الفكري العام:

تحدثنا الأخبار أن بشاراً وُلد على الرق، فقد كان أبوه مولى لامرأة المهلّب بن أبي صفرة، أو كان مولى لأم الظباء السدوسية، وقد وُلد بشار مكفوفاً فاعتقته[1]، وأنّ والده كان يعمل طياناً، وأن أخويه كانا يعملان قصابين[2]. وكان بشار " ضخماً، عظيم الخلق والوجه، مجدوراً، طويلاً، جاحظ المقلتين قد تغشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عمى، وأفظعه منظرا "[3].

وبصياغة أخرى: إنّ بشاراً عانى في طفولته من الرق، وأثّر هذا في نفسه تأثيراً عظيماً، كما أن فقره وقبحه قد أثرا في نفسه وتركا ندوباً وشروخاً لأعمى. ولعل هذه الأمور مجتمعة، هي التي حفزته إلى البحث عن وسيلة مناسبة، يأخذ من خلالها مكانه في المجتمع، وقد وجد هذه الوسيلة متحققة في الشعر، وعلى الأخص في الهجاء. فكان يقول لأبيه حينما يتعرض للناس، ويشكونه إليه: " يا أبتِ إن هذا الذي يشكونه مني إليك قول الشعر، وإني إن المت عليه أغنيتك وسائر أهلي "[4] وكان يقول أيضاً: " هجوت جريراً فأعرض عني واستصغرني، ولو أجابني لكنت أشعر

الناس "[5]. ولم يكن باعثه على الهجاء أنه يطوي أضالعه على حقد كامن يلتهب في صدره، أو أنه كان يرى في سيرة المهجوّين ما يستحق الزراية والتشهير، أو ما يدعوه إلى التقويم، وإنما كان رجلاً أحب أن يكون له مال وشأن ومقام، ولم يكن له من الأدوات غير الشّعر[6]. وكأنه رأى فيما وصل إليه من منزلة شعرية عظيمة فرصته لتحدّي الآخرين، فولّدت هذه المنزلة في نفسه اعتداداً مسرفاً، هو نوع من الاعتداد المقيت، ولعله صدى أو انعكاس لما كان يعانيه من اضطراب في نفسيته، وبسبب معاملة المجتمع له، أو لعله انتقام للذات بسبب ما لحق بها من جور واضطهاد[7].

ومع أن بشاراً يرى في الهجاء إثباتاً لوجوده في المجتمع، ورفعاً من شأن (الأنا) في الحياة، فإن الهجاء يمثل في الوقت نفسه هدماً للحياة بما يخلق حولها من نقمة الناس وسخطهم، فيظهر المجتمع كأنه يتربص بالذات رغبةً في إنهاء وجودها، خلاصاً من معارضتها للقيود التي يتشبث بها هذا المجتمع. والذي يبدو أن بشاراً قد حاول الانخراط في بني عقيل، رغبة منه في تثبيت دعائم حياته بينهم ففخر بانتمائه إليهم، وبانتمائه إلى بني عامر، ولم يكن هذا الفخر تلوناً في الولاء -كما ذهب الأصفهاني-[8] ذلك أن هاتين القبيلتين من قيس عيلان.[9]

لكن محاولاته تلك، كانت تصطدم بتذكير الناس له بمولويته، وعماه، وقبحه، فيضيق صدره ويبدو ثائراً على فكرة الولاء للعرب، وساخراً منها. يقول[10]:

أصبحتَ مولى ذي الجلال، وبعضُهم
مَولَى العُرَيب فجُدْ بفَضلِك وافْخَرِ
مولاكَ أكْرَمُ من تميم كُلِّها
أهلِ الفَعَالِ ومن قُرَيش المَشْعَرِ

فارجْــع إلـــى مَــوْلاكَ غيْـــرَ مُدَافَــع
سبـــحان مـــولاك الأجــلُ الأكبَـــرِ

ونجده يلجأ إلى الإعـلاء من شأن الفرس، والفخر بالانتمـاء إليهم، مما شجّع على القـول: إنه " شديد الشغب والتعـصب للعجم "[11]، وشجع الرواة أيضاً على وضـع سلسلة طويلة من الأسماء الأعـجمية لأجداده[12]. ومن ذلك الفخر قوله[13]:

جـــدي الَّـــذي أسْـمُـــو بِـــه
كِـسـرى وسـاسـانُ أبـــي
وقـــيْـصـرٌ خــالـــي إذا
عَـدَدْتُ يُـــوْمـاً نَـسَـبـــي

إن تذكيـر الناس الذات بعوامل نقصـها، ينتمي إلى مـحاولة سلب هذه الذات فاعليتها في الحياة، وقدرتها على مـمارسة تلك الفاعلية، كما يمارسها العرب الأسوياء. فهي إذن دعـوة إلى الموت، وعلى الذات أن ترفع هذه الدعوة بالاندفاع إلى الحياة مستـندة إلى دعائم تمكّنها من الثورة على تلك الدعوة، فيـأخذ الشاعـر يتغنى بمجـد أصوله الفارسـية، ويُسبغ عـلى ذاته ما ينفي عجزها وعدم اقتدارها على التماس العوضِ.

وربما ولَّد فيه، الأمر ذاته، مـزيداً من " التعالي والجرأة في طرح آرائه المخـالفة للعـرف، ونـــظـم أشعـار المـجـون والتهتـك، والدعوة إلى ترك الولاء، وإنصاف الـموالي "[14]، وكـأنه يثأر لهـذه الأحاسـيس بالضعـة من العرب، فهو كاره لهم، حاقد عليهم، مـحمول على مهاجمتهم،والنيل منهم[15]، والإسراف في السخرية من تقاليدهم الاجتماعية وعقائدهم.

وقد أولى معظم النقاد والدارسين المحدثين أثر العمى أهمية كبرى في دراسة شخصية بشار وشعره؛ فرأوا أن إصابته بهذه الآفة كانت مظهراً ليأسه وثورته[16]، وأن سلوكه قد حددته عقدة العمى[17]، فصار مرهف الإحساس متوتر الأعصاب، يعتقد أن كل حادث من حوادث الأيام موجه الى آفته[18] . ورأوا أن ردود فعله من هذه الناحية أيضاً، هي امتداد للتظاهر بإنكار العجز وعدم الاستسلام للضعف، والتماس العوض في القوة المعنوية وفي السخرية من المجتمع والناس، وفي محاولة الوقوف بقدم ثابتة أمام تحديات القدر ومعوقاته[19]، ومحاولة تغطيتها بحذق وكفاءة... حتى يتجاوز غمز النقاد واتهامه بالقصور المنسوب إلى عجزه عن وصف المرئيات وصفاً دقيقاً ومستقصيا[20].

وقد تكون –نتيجة لهذه الآراء مجتمعة– ملامح بارزة في شخصية بشار وسلوكه، لكن ما يؤخذ على كثير منها، محاولة جعل العمى قطب الرحى الذي تدور حوله شخصية بشار إنساناً وفناناً، حتى أن أحدهم رأى أن بشاراً مبدع فنان فيما يقوله كلّه من شعر صادر من منطلق آفته، وهو في الوقت نفسه دون مستوى عامة الشعراء، إذا ما دس أنفه في شؤون المبصرين[21].

والحقيقة، أن شعر بشار، لا يمكن أن يُفهم، ما دمنا نظن أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية. وإن معالم التفكير الرمزي تضيع من أيدينا، إذا أصررنا على أن شعره ينتج عن فقد بصره كما تصدر النتيجة عن السبب[22]. خاصة أن الشاعر كان يعلل النفس بما غرس العمى بذاته، بحيث يصعب القول: إنه يمثّل عقدة حادة بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي أشرت إلى بعضها. يقول الشاعر:[23]

عميتُ جَنِيناً والذكاءُ من العَمَى
فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعِلم معقلا

وغاض ضياءُ العين للقلب فاغتدى
بقلب اذا ما ضيّع الناسُ حصّلا
وشعرٍ كنورِ الرّوض لاءمتُ بينهُ
بقولٍ إذا ما أحزن الشعرُ أسهلا

فالشاعر يقر بوجود عامل نقص في الذات (العمى)، لكن هذا العامل لا يعني موت الحياة، واستسلامها للضعف، وإنما يدفع إلى إثبات حضور الذات المتميز في الحياة. إن العمى لم يكن سوى حافز إلى انبثاق مجالات أخرى تعمق إدراكه للحياة ولفاعليتها؛ فقد زاد من حدة البصيرة الداخلية (الذكاء)، وزاد الاقتدار على الشعر. والعمى –كما يؤكد في موضع آخر– لا يشكل عاراً تحمله الذات، ما دامت تحافظ على مروءتها. يقول[24]:

وعَيَّرني الأعداءُ والعيبُ فيهمُ
وليس بعارٍ أن يُقال ضريرُ
إذا أبصر المرءُ المروءَة والتقى
فإنَّ عمى العينين ليس يضيرُ
رأيتُ العمى أجراً وذُخراً وعصمةً
وإني إلى تلك الثلاث فقيرُ

الإحساس الذي يُذكيه "الأعداء" بتذكيره بضعفه ونقصه، يمثّل حضوراً للموت الذي يزحف إلى الذات محاولاً سلب اعتدادها بالحياة، وتعطيل إقبالها على التحدّي، فيجابه هذا الحضور بإبراز عوامل الحياة القويمة التي يجدر أن تمتلكها الذات كالمروءة والتقى. ولكي يخفف من هجومهم على الحياة يلجأ إلى إقناعهم أن العمى أجر وذخر وعصمة.

كانت طبيعة حياة بشار تعجُّ بالتقلُّب والاضطراب في علاقاته مع المجتمع، وفي صلته بالظروف السياسية في عصره. فقد شهد انتقال السلطة من أيدي الأمويين إلى العباسيِّين، وما تبع ذلك من تقلقل في جسم الدولة، ومن ثورات مختلفة كان يعمل العباسيون على إخمادها، مستغلين في ذلك جهود الموالي الذين كانوا يشعرون بالضعة أثناء حكم الأمويين، وعدم المساواة مع العرب[25].

وفي ظل هذه الظروف، نجد بشاراً يُنشد قصيدة ميمية في تأييد ثورة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن على المنصور، ويحرض فيها الناس عليه[26]. وحينما فشلت الثورة نجد بشاراً يغيِّر في القصيدة، ويوهم الناس أنه قالها في ذمِّ أبي مسلم الخراساني.

إن قصيدته الميمية لا تعكس لنا موقفاً سياسياً بقدر ما تعكس انتهازية بشار وسوء تقديره للأمور، فقد تصور أن الثورة ناجحة لا محالة، وأن سلطان المنصور يوشك على الزوال[27]. وبذلك يكون بشار " قد سار على نهج واحد في تعامله مع القوى السياسية الكبرى في عصره،فأيد القوة الغالبة، وهاجم الحزب الضعيف المغلوب، إنه مع القوي دائماً لأنه لم يخلص لمذهب سياسي معين ينحاز به إلى طرف من الأطراف المتصارعة حول الخلافة "[28].

لقد تصور بشار أن الحياة الطيبة لا تكون إلاّ للفاتك، وعليه أن يسير في ركب الأقوى، كي يحافظ على وجود الذات ضمن تلك الحياة؛ فقدَّم نفسه إلى العباسيين داعيةً من دعاتهم، داعية لا يعتنق مذهب العباسيين عقيدةً سياسية ودينية، ترى حقَّ العمِّ قبل أولاد العم الطامحين في وراثة الخلافة

بقدر ما كان داعية يقدم خدمة إعلامية بمقابل مادي[29]. ولجأ إلى الحطِّ من شأن الأمويين لتأكيد الفكرة ذاتها (السير في ركب الأقوى) فهجا أهمَّ مَنْ مدح في الخلافة الأموية (مروان بن محمد).[30] ولجأ إلى تأكيد انتسابه إلى الموالي ليُثبت دعائمه في ظل العباسيين[31]:

نفسي الفداء لأهل البيت إنّ لهمْ
عهدَ النبي وَسَمْتَ القائم الهادي
لم يحكموا في مواليهم وقد ملكوا
حكم المُحلّ ولا حكم ابنه العادي[32]
لكن ولونا بإنصاف ومَعْدَلَة
حتى هجدنا وكنا غيرَ هُجَّادِ

فالشاعر يضم صوته إلى الموالي، وكأنه يتحدث بلسانهم مشيدا بحُسن معاملة العباسيين الذين منحوهم الحرية، وعاملوهم بالإنصاف والعدل. وذلك على النقيض من معاملة الأمويين التي أوقعت بهم العنت، وقامت على التحكم في تصرفاتهم.

ولا شك في أن ميل بشار إلى الجدل الذي جسَّده بشكل جلي ومختصر بقوله: "دُعيت أخا عقل لتبحث بالعقل"[33] قد وجد في المعتزلة تربة خصبة لإشباعه، غير أن بشارا لم يلبث معهم طويلا، إذ انقلب عليهم إثر خلاف يتعلَّق بتكفير المعتزلة للخوارج، فهجا زعيمهم واصل بن عطاء، مما جعل واصلاً يصفه بالإلحاد ويطالب بقتله[34]. ومهما يكن من أمر، فقد شجعت طبيعة بشار التي تنزع إلى التقلّب، والجدل، والسخرية،والحدة في المزاج، والشك، .. إلى القول: إنه يدين بدين الخوارج[35]، وإنه ثنوي[36]، وإنه ينتمي إلى الفرقة الكاملية[37]، فـ تهم بالرجعة، وتكفير جميع الأمة، وتصويب

رأي إبليس في تقديم النار على الطين، ونسبت[38] إليه الأبيات الآتية[39]:

الأرضُ مظلمةٌ والنّارُ مُشرقةٌ
والنّارُ معبودة مذْ كانتِ النّار

وقوله[40]:

إبليسُ خيرٌ من أبيكُمْ آدمُ
فَتَنَبَّهوا يا معشَر الفُجّار
النار عنصره وآدم طينة
والطينُ لا يسمو سمّو النّارِ

يقول محمد زكي العشماوي: "وما نظن أنّ هذه الأبيات التي قالها في إبليس وآدم وفي الطين والنار، يمكن أن تشكّل مذهبا عقديا أو فكراً دينيا مناهضا، وإنما هي في نظرنا امتداد لموقفه المتبّرم أو الساخط، وتعبير عن موقفه الداعي إلى الرفض والتشكك والسخرية من التقاليد تارة، ومن العقائد والسلطة تارة أخرى، ثم مذهبه في التحرر الأخلاقي الجنسي. ونعتقد أنّ هذا هو الذي ولّد المعركة ضده، وجعل رجال الحديث والفقه يحاربونه ويحرّضون على قتله"[41].

ومن جراء شعور بشار بالنقص في مجتمع لا يكف عن تذكيره به، ونتيجة لضيقه بالناس وتبرمه بهم، واتصاله بأفكار المعتزلة وغيرها من الفلسفات المختلفة التي أدخلت الشكوك إلى نفسه، فقد اندفع إلى اللهو ومتطلبات الجسد، علّه يتخفف من تناقض الواقع مع تطلعات الذات، وأبقى لنفسه الحرية في اختيار الأشياء، منساقاً في وعي الذات لهذا الوجود، وهو يتخبّط في ظلال الشك والحيرة. يقول أبو الفرج الأصفهاني: "كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار الأعمى،

وصالح بن عبد القدوس، وعبد الكريم بن أبي العوجاء، ورجل من الأزد... فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده. فأمّا عمرو وواصل فصارا إلى الاعتزال. وأما عبد الكريم وصالح فصححا التوبة، وأما بشار فبقي متحيّرا مخلطا.." [42].

وهو موقف في غاية الصعوبة والتعقيد، إنه موقف الإنسان حين يجد نفسه فجأة وقد تجرد من كلّ قيمة، ومن كل رابطة حميمة تربطه بالحياة أو الناس، إنّ الإنسان في هذه الحالة لا يكون أمامه إلاّ اختياره الذاتي المحض النابع من موقف حر يختاره، ولعل الصعوبة الحقيقية في هذا النوع من الحرية ليست في هدم كلّ شيء، وإنكار كل شيء والاستسلام لليأس والاستهتار؛ وإنما الصعوبة هي في قدرة الإنسان على استغلال هذه الحرية الشخصية في التغلب على هذا الوجود الأحمق الميئوس منه، وانتشال النفس من هوّة القنوط إلى الأمل[43]. لقد كان بشار يقول في الزمن الذي يعيش فيه: " لقد عشت في زمان وأدركت أقواما لو احتفلت الدنيا ما تجملت إلاّ بهم، وإني لفي زمان ما أرى عاقلاً حصيفا، ولا فاتكاً طريفا، ولا ناسكاً عفيفا، ولا جواداً شريفا، ولا خادماً نظيفا، ولا جليساً ظريفا، ولا من يساوي على الخبرة رغيفا[44] ". فلا يُستغرب أن يكون من أشد الناس تبرماً بالناس، كما استنتج الأصمعي من قوله: " الحمد لله الذي ذهب ببصري، فقيل له: ولم يا أبا معاذ؟ قال: لئلا أرى مَن أبغض "[45].

وهذه المواقف التشاؤمية في غاية الأهمية، إذا لم نحصرها بشرنقة العمى حسب؛ ذلك أن التشاؤم أو التبرُّم ليس يعني دائماً التقوقع حول البقعة السوداوية من الحياة، فالموقف الذي غلب على تصرفات الشاعر كان الإقبال على الحياة بأوسع أبوابها، للاستمتاع بما تجود به من لذات، " وفي هذا الموقف نجد المتشائمين لا يتعلّقون إلاّ بما يلذ، وكأنهم يقولون لأنفسهم:

طالما أن الحياة باطلة فلنستمتع بها قبل أن نمرض ونموت. فهم لا يتناولون الحياة كشيء يستحق الاحترام والتقدير، بل كشيء يستحق الامتهان والنهب، فإقبالهم على الحياة ليس إقبال المحب بل إقبال المنتقم "[46]. إن هذا الإقبال على اللذة بهذه الحدة يستنفد طاقات الإنسان، ويجعل انتقامه من الحياة بالترامي إلى اللذة انتقاماً من وجود الذات نفسها، وتراميها إلى الموت، إضافة إلى أن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع الجماعة وسلطتها، فبدت ممارسة الذات للحياة هي ممارسة للموت في الوقت ذاته؛ فقد كان سوار بن عبد الله ومالك بن دينار يقولان: "ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة من أشعار هذا الأعمى "[47]، وكان واصل بن عطاء يقول أيضا: "إنّ من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد "[48]، لكن هذه المواقف وغيرها، لم تثنه عن المضيّ في رؤيته للحياة والوجود والفن، إلى أن قتله المهدي بتهمة الزندقة[49].

ولعل الشاعر كان يدرك أن شهوة الحياة بهذه الحدة والكثافة، ومحاولة التصدّي لما يُعيق اندفاعها، ستودي به إلى هدم الحياة، لكنه كان يعلل اندفاعه إليها بأنّه أمر فوق إرادته[50]:

خلقت على ما فيَّ غيرَ مُخيَّر
هوايَ، ولوخُيِّرتُ كنتُ المُهذَّبا

أريدُ فلا أعطى، وأُعطى ولم أُردْ
ويَقْصر علمي أن أنالَ المُغَيَّبا

وأُصرَفُ عن قصدي وعلمي ثاقبٌ
فأرجعُ ما أعتبتُ إلاّ التعجُّبا

خَطَبْتُ على ظهر الزمان لعلَّه
يُساعفني يوماً وإنْ كانَ أنكبا

لعمري لقـــد غالبتُ نفســي على الهوى
لتَسلـى، فكـــانت شهــوةُ النفس أغلَبا
ومـــن عجـب الأيام أنَّ اجـتـــنـابَـها
رشادٌ، وإنـي لا أُطيـــــــــقُ التَّجنُّـبا

يكشف الشـاعر عن الصــراع القائم داخل الذات بين حـرية (الأنا) في الاندفاع إلى الشـهـوة، وبين قيود الجماعـة، والارعواء عن قيمهـا وتقاليدها. وهو يدرك أن الالتزام بتلك القيـود واجتناب دوائر الأيام رشاد، ولكن (الأنا) المتحفّزة إلى التقلّب والبحث المـتواصل عن أسرار الحياة وشهواتها، ترفض الكفَّ عن ذلك التـحـفُّز، ولا تـطيق تجنبـه. إن الارعواء يعـادل المـوت لتلك الشهوة، والترامي إليها يعادل الترامي إلى الحـياة لإثبات وجوده فيها؛ وبهذا يندفع إلى الحيـاة في سياق الـموت الذي يلوح مندغمـاً مع غضب الجمـاعة، ومع إتلاف الذات في اللذة.

ونلمس من الأبـيـات السـابقـة، أن الإشـكاليـة القـائمـة بين (الأنا) والجـماعة، هي إشـكالية إيمـان الشاعـر بطبيـعة الوجـود، وهشاشة بـقاء الإنســان وسط الزمن الأنكب الذي يفـرض عليه الـرعب والخوف من جـراء تقلُّباته، وغـموض مصير الإنسـان في مستقـبله؛ فيأخذ الانسـياق مع تيار شهوة الـنفس، والتعبيـر عن هذه الشهوة بالفن دفعـا لهذا الرعب، وتعمـيقاً لقدرة الذات على اختيار موقفهـا بمحض إرادتها على الرغم من تأكيد جبرية هذا التوجه عليها.

-2-

الفن والحياة:

إذا كان الشعر وسيلة لإدراك الوجود... فإن ذلك يستتبع بالضرورة القول: ليس ثمة حد فاصل بين الوجود والشعر. أو بعبارة أخرى: الشاعر هو الذي يعبر عما هو موجود، حينما يتحد هذا الموجود عن طريق التجربة بوجود الشاعر.[51] وكلّما ازدادت قدرات الذات على تفهُّم الحياة، واستيعاب مجرياتها ازدادت قابليتها على فهم الفن، وعلى فتح روافد جديدة على الساحة الشعرية. وقد قيل لبشار: "بمَ فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك، في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلّفها، ولا والله ما ملك قيادي قطّ الإعجاب بشيء مما آتي به "[52]. لقد فطن بشار في قوله السابق إلى حقيقة هامة تتصل بفهمه للشعر في تلك المرحلة «فليس كافياً للشاعر أن يصدر عن طبع، فالطبع وحده لا يتضمن قيمة فنية، وليس التعبير الشعري هو هدفه بل كيفية التعبير، أي قدرة الشاعر على أن يطرح من خلال شعره فناً جديدا، ودنيا من الإبداع مختلفة عن دنيا غيره، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس، بل هو إخضاع التجربة العاطفية للفن وللشكل الجمالي القادر على تحقيق الأصالة الفنية، ومن هنا كان الشعر عند بشار هو البحث المستمر عما هو جديد»[53].

ولعل "إحساس الفنان بعدم الرضى عن نتاجاته الفنية يتأتى له نتيجة شعوره بالخوف من أن ما تمَّ له إنتاجه لا يضمن له الخلود، ومن ثم فإنه يُقبل على إنتاج فني جديد علَّه يضمن له الخلود المنشود "[54]. وفي ضوء

هذه الفكرة يمكن فهم قول بشار: "ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي به". فالفن كالحياة تماماً، لا نتوقف فيها عند هدف نبلغه، بل إن سر خصوبتها هو قدرة الفنان على إبقاء ذاته ظامئة حتى تصل إلى اكتمال نمو الحياة (الموت)، حيث يتابع الفن عندئذ امتداد وجود هذه الذات.

لقد نشأ بشار مع الفن، إذ قال الشعر "ولم يبلغ عشر سنين، ثم بلغ الحلم وهو مخشي معرة لسانه"[55] في مجتمع كان يحسب للشعر حساباً كبيرا، ويخاف الشعراء وهجاءهم المقذع. وفي هذه النشأة امتزج الفن بوجود الذات؛ لأنه نما نموها، وواكب مسيرة حياتها، فتفهَّمته كما تتفهم الحياة، واستغرقت في شهوة حبه كما تستغرق في شهوات الحياة؛ فبدا كثير من شعره عند القراءة الأولى مليئاً بالتفاوت المدهش والمفارقات، وهي "ليست مفارقات مقصودة ومدروسة لفنان نظم الشعر على هون، هادىء النفس، بل مؤثرات مزاج حاد غير منتظم"[56]. وكأن الشعر صورة عن تقلُّب الشاعر وحدَّة مزاجه، واضطرابه. وهي الصورة التي وجدناها في طبيعة حياته جليّة، إذ كانت غزارة إنتاجه إفرازا طبيعيّا لنشوء الفن منذ الطفولة متوحدا مع الحياة. فقد قال بعضهم: "إن أكثر الناس شعراً في الجاهلية والإسلام ثلاثة: بشار وأبو العتاهية والسيّد الحميري فإنه لا يُعلم أن أحداً قدر على تحصيل شعر أحد منهم أجمع"[57]، وأشار ابن النديم إلى أن شعر بشار لم يجتمع لأحد، ولا احتوى عليه ديوان[58]، ونجد بشاراً نفسه يقول: "أنا أشعر الناس؛ لأن لي اثني عشر ألف قصيدة، فلو اختير من كل قصيدة بيت لاستندر، ومنْ ندرت له اثنا عشر ألف بيت فهو أشعر الناس"[59].

ومن أجل هذا التوحد، وهذه المواكبة لحياة الذات، أصبح الفن حياة بشار التي لا يقبل أن يشاركه فيها أحد، والتي يحقق فيها ذاته وفق رؤيته للحياة، فرفض أن يكون له شيطان شعر، كما كان يفعل بعض الشعراء قبله،

وأصر أن يكون متفرِّدا:[60]

دعـــانـي شِنقـــناق إلى خلـــفَ بكرة
فقلـــــتُ اترُكنِّـــي فـــالتفـــرُّدُ أحــمــدُ

فالفن عنده يحتاج إلى حريته هو فناناً، يرى فيه حـياته المتدفقة كتيار الحيـاة الذي لا يُقيَّد؛ وهو بهذا ليس حـالة اقتدار يستـدعيها الشـاعر، بل هو الحياة في حضورها الدائم، المتمكّن في الذات.

وتصدى بشـار لكل مَنْ حاول النيل مـن فنه، أو الوصول إلى ممـلكته الشـعرية؛ لأن هذا يمـثّل تهديداً لحـياة (الأنا) ذاتهـا، ورغبـتهـا في الخلود المنشود. فقد هجـا سيبويه الذي عاب عليه بعض الاستـخدامات اللغوية[61]، وتشدد في موقفه من سَلْم الخاسر الذي نسج بيته:

مَـــــــنْ راقبَ النـــاسَ مـــاتَ غمـــاً
وفـــــازَ بـــاللـــذة الـجســـــــور

على منوال بيت بشار:

مَنْ راقبَ الناسَ لم يظفـــــرْ بحاجـــته
وفازَ بالطيـــبـــات الفاتـــكُ اللهـــــج

فقال بشار له: "أفتأخذ معـانيَّ التي عنيت بها، وتعبت في استنباطها، فتكسـوها ألفاظاً أخفَّ من ألفاظي حـتى يُروى ما تقول، ويذهب شـعري! لا أرضى عنك أبدا"[62]. إن الذي يعني الشـاعـر في هـذه المـسـألة هو الخلود الشعري، وكيفية ضمان بقـاء الشعر، وليس الأمر مجرد موقف شخصي من شاعر أو لغوي.

وربما كان هجاؤه للأعرابي في مجلس مجزأة بن ثور السدوسي[63]، وهجاؤه لخلف بن أبي عمر[64]، نابعين من الدفاع عن حياة الفن، أو عن حياة (الأنا) وإثبات اقتدارها على الشعر، كما أثبت اقتداره على مواجهة الحياة بتحد، وتأكيده أنّ كونه مولى لا ينتقص من ذلك الاقتدار؛ فالأعرابي يقول: "ما للموالي وللشعر" وخلف يُذكِّره بأنه مولى إثر خلاف بينهما في قوله "إنّ ذلك النجاح في التبكير". هذه المواقف تمثل محاولة لسلب الذات دعامة اعتدادها بذاتها، ومحاولة لتقويض تنامي إحساسها بالتفوق والتحدي، مما يدفعها إلى العدوانية (الهجاء) لسلب هؤلاء مظاهر الفضيلة والفخر.

وقد كان على بشار –كي يبلغ المكانة التي قال فيها أحدهم: "عهدي بالبصرة وليس فيها غزل، ولا غزلة إلاّ ويروي من شعر بشار، ولا نائحة ولا مغنِّية إلاّ تتكسَّب به، ولا ذو شرف إلاّ وهو يهابه، ويخاف معرة لسانه"[65]– أن يتمادى في مواقفه تجاه الناس، وأن يتعمق فهم العملية الإبداعية، حتى يكون قادراً على الوصول إلى قلوب الناس، وإلى إعجاب نقاد عصره. وكان عليه أيضاً، أن يجد على الساحة الشعرية شاعراً يجابه التحدّي بمثله، فيتناقل الناس شعرهما، كما كانت تتناقل نقائض جرير والفرزدق، وهي تلك الرغبة التي ألحَّت عليه للتعرّض لجرير، وهو في حداثة سنه، لكنه فشل في ذلك وكان يقول: "هجوت جريرا فأعرض عني، واستصغرني، ولو أجابني لكنت أشعر الناس[66]". لقد وجد بشارٌ في حماد عجرد خصماً له، وتصور "أن الشهرة التي حازها شعراء النقائض، وإعجاب الناس بشعرهم، جاءهم من بعض الفحش الذي سجلوه في قصائدهم، فبالغ بشار، وكان مستعداً نفسياً لهذه المبالغة بسبب.. رغبته في تحدي الناس والمجتمع ورفضه لقيمه وأخلاقه[67]". وهكذا، نجد بشاراً ينهج نهجهما في تكثير المعاني في الهجاء[68]، ونجد رجلاً "من أهل البصرة يدخل بين حماد

وبشـار على اتـفاق مـنهمـا ورضى بـأن ينقل إلى كلّ واحـد منهـمـا وعنه الشعر "[69] مما يؤكّد لنا أن بشارًا لا يبتـغي من إحياء تلك النقائض سوى أن يبلغ أوجاً كـبيراً في الشـعر والشـهرة. وفي حقـيقة الأمـر، أخطأ بشار في انتقاء حمـاد عجرد من بين الشعراء لتمثـيل هذا الدور، وهو المتهم في دينه، الذي سعى إلى توريط بشار معه، في إشـاعة اتهامه بالثنوية بين الناس[70]، وما كان ينبـغي له -كما يقول الجـاحظ- أن "يناظر حمادا من جهـة الشعر، وما يتعلق بالشعر؛ لأن حمـاداً في الحضيض، وبشاراً مع العيوق، وليس في الأرض مـولد قـروي يُعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه[71]".

فالشاعـر تصور أن هجاءه لحماد هو إعـلاء من شأن الذات ومن شأن الفن، كـما أعلت النقـائض من شأن جـرير والفـرزدق. فارتفـاع منزلة الفن يعني ارتفاع منزلة الـحياة، وتصعـيد حدة الشـعور بوجود الذات وتفوقـها، لكن هذا التصعيد كان يعني في الوقـت ذاته هدماً للحياة بما يخلق من صراع مع رجـال الدين والسلطة؛ وذلك بسـبب تصوير العـلاقـات المكشوفـة في الشعر، ونتـيجة لاتصاله بحـماد عجرد الذي كان "خليـعاً ماجناً متـهماً في دينه مرمياً بالزندقة[72]".

لقـد أصبح لتـمكّن الفن من ذات بشـار أثر واضح في سلوكـه، وشكه وتناقضه، واستهتاره، فأبـقى لنفسه الحرية في الحياة، وأعلى من شأن الفن لكونه معـادلاً لحياة (الأنا). فـحين سمع جـارية تغني أبياتا من شعـره قال "هذا والله... أحسن من سـورة الحشر[73]". وفي موقف آخر مـماثل، نجده يقول: "هذا والله أحسن من فَلْجٍ يوم القيامة[74]".

كان على سلطة الجـماعة مـمثلة بالخليفـة المهدي أن تحـدَّ من اندفاع (الأنا) بهذه السـبيل، وأن تكبت جمـاح هذه الشهوة وهذا التحـدي الذي يبدو

جلياً في شعره، فحين سمعه المهدي يقول:

لا يؤيسنك من مُخبَّأة
قول تغلظه وإنْ جرحا
عسر النساء إلى مياسرة
والصعبُ يمكن بعدما جمحا

قال له: "أتحض الناس على الفجور وتقذف المحصنات المخبآت! والله لئن قلت بعد هذا بيتاً واحداً في نسيب لآتينَّ على روحك[75]". ومن الواضح أن المهدي ينهاه عن النسيب، وليس عن الشعر بشكل عام، وأن النهي لم يوجَّه إلى سلوكه تجاه المرأة، بل إلى شعره في المرأة. وما دام الفن بصورته المتكاملة يمثل وجود الشاعر، فإن على (الأنا) أن تزيل هذا الكبت عن وجودها بالنزوع إلى الذاكرة لاسترداد الماضي. يشكّل هذا النزوع رفضاً رمزيا للفناء الذي يهدد شهوة الحياة (إيروس)، تلك الشهوة المندغمة بشغف الفن. وفي الوقت ذاته، فإن استرداد الماضي يختلط بحاجة الذات لاسترداد حريتها وإشراق حياتها في ظل الشباب واللذة غير المقيدة. يقول هربرت ماركوز: "وابتداء من أسطورة (أورافيه) إلى رواية (بروست) ارتبطت السعادة والحرية بفكرة الانتصار ثانية على الزمن: أي الزمن المسترد، فالذاكرة تنزع من النسيان الزمن الضائع الذي كان زمن الارتواء والتسكين وإن إيروس المتغلغل داخل الشعور، إنما تحرضه الذكرى ويقاوم معها نظام التنازل، إنه يستخدم الذاكرة في سعيه للانتصار على الزمن في عالم يسيطر عليه الزمن، ولكن ما دام الزمن يحتفظ بسلطانه على إيروس، فإن السعادة إنما تنتمي إلى الماضي في جوهرها... وإن الزمن ليفقد سلطانه عندما تسترد الماضي ثانية. وبالرغم من ذلك فإن هزيمة الزمن هذه، إنْ هي إلا هزيمة فنية زائفة، فليست الذكرى سلاماً واقعياً ما دامت لا

تترجم بفعل تاريخي، حينئذ يغدو الصراع ضد الزمن مرحلة حاسمة في الصراع ضد التسلط[76]".

ولعل ما يقوله ماركوز يمكن أنْ ينطبق على بشار؛ فقد وجد في الماضي، زمن الحرية واللذة، حياة يستردها وسط الكبت (الحاضر) الذي يذكره بالموت، واستطاع أن يجد حيلة ينفذ من خلالها إلى الاحتفاظ بذكر شهواته في المرأة؛ فيذكر ما يمكن فعله دون نهي الخليفة. وقد أطلق عمر فروخ على هذه الحيلة اسم «الغزل الموَرّى»[77]. ومن هذا الغزل قوله[78]:

ولولا أميرُ المؤمنين مُحمدٌ
لَقَبلْتُ فاها أو جعلتُ بها فِطْري
لَعَمري لقد أوقرتُ نفسي خطيئةً
فما أنا بالمزدادِ وقراً على وقْرِ

فوجود أمير المؤمنين هو الذي يحول دون إرواء شهوته من المحبوبة. وعلى الرغم من أن هذه الحيلولة يمكن أن تُرد إلى وقار الذات، فإنها لا تمثل للشاعر أي نوع من الوقار؛ لأن النهي يمثل كبت الحياة، والانضواء تحت قيود المجتمع وتقاليده التي تطالب بالحد من اندفاع (الأنا).

ويمكن القول: إن استرداد الماضي والغزل الموري، لم يحلاً للشاعر مشكلته إزاء الكبت، ذلك أنهما لم يُترجما على صعيد الواقع، أو في ظل حرية الذات في التعبير الفني، فيبدو الشاعر بهذا راضخاً لسلطة الموت المعادلة لسلطة الخليفة. وقد استطاع ان يكشف عن أزمته الداخلية بعمق، حين جعل الدعوة إلى ممارسة الحياة على لسان المحبوبة التي يمكن أن ترمز إلى الحياة في ظل الحرية، حيث تدعوه إليها وتزين له شهوتها، لكنّ (الأنا)

تخاف الموت الذي تفرضه سلطة الجماعة، فتحاول مرغمة رفض دعوتها[79]:

1- وكعابٍ من آل "سعد بن بكر"
رعَمَتْني جفونُها في المغيبِ

2- وتقولُ: اتّقيتَ فينا أناساً
لم أكن أتّقيهم في الغُرُوب

3- لا ومَنْ سبّح الحجيجُ له ما
كان ظنّي اتّقاءَ عينِ الرقيبِ

4- غير أن الإمام أمسكني عنـ
ـك فقولي في ذنبه لا ذنوبي

5- إنّ قلبي مثلُ الجناح إلى من
بات يدعو وأنتَ غيرُ مُجيبِ

6- لو يطيرُ الفتى لطرْتُ من الشو
ق مُنيباً إلى الحبيب المنيبِ

7- لو أُلاقي مَنْ يحملُ الشّوقَ عني
رُحتُ بين الصَّبا وبين الجنوبِ

8- فبكتْ بكيَةَ الحزين وقالتْ:
كلُّ عيشٍ مُودِّع عن قريبِ

9- كنت -نفسي الفدا- فَبِنْتَ فقيداً
ارْعَ وُدِّي -نَعمْتَ- غيرَ مُريبِ

10- لو سألتَ العُلام عني لقالوا:
تُبْ إلى الله من جفاء الحبيبِ

11- غلبتْني نفسي عليك وإنْ كنـ
ـت مساكاً في ظلّ مُلْكٍ قشيبِ[80]

12- كيف أرجو يوماً كيومي على الر
سِّ وأيامنا بحقْفِ الكثيبِ

13- إذ نسوقُ المُنى ونغتبقُ الرا
حَ ويأتي الهوى على تغييبِ[81]

14- قدرانا مثل اليدين تلقى
هذه هذه بودٍّ وطيبِ

15- تتعاطى جيداً وتلمسَ حُقًّا
حين نخلو نراهما غيرَ حُوبِ

16- فانقضى ذلك الزمانُ وأبقى
زمناً راعناً بأمرٍ عجيبِ

17- فعليك السلام خيَّمت في المُلك
وغودرتُ كالمصاب الغريبِ

الحوار الذي يقيمه الشاعر مع سُعدى أقرب إلى حوار النفس مع ذاتها، وهو حوار يجسد فيه الشاعر مشاعره التي تضجّ بالألم نتيجة لنهي المهدي له عن الغزل. إن شهوة الحياة التي تواكب شهوة الفن، تدعوه إلى ممارسة الحياة بتدفقها وسيلانها، لكن أمر المهدي يقف حائلاً دون هذه الممارسة، ويجعل العيش انتظاراً للموت، كما نلمس من قولها: "كلّ عيش مودّع عن قريب".

ولكي تتسامى الذات عن حضور الموت في واقعها المكبوت، فإنها تلجأ إلى استرداد زمن اللذة والحرية (الماضي)، لكن هذا الاسترداد سرعان ما تتلاشى فعاليته، لكونه لا يُترجم في الحاضر، بعد أن انقلب ذلك الزمان (الماضي) وأبقى زمناً راهناً (الحاضر) يكتم على المرء أنفاسه.

الموت النهائي لحياة الذات وفقاً لهذه الرؤية، قد يصبح راحة تتوق إليها النفس، للخلاص من كدحها في الحياة، ومن الموت الذي يُحايث حياتها في كلّ لحظة[82]:

1- نهاني الخليفةُ عن ذكرها
وكنتُ بما سَرَّه أكدحُ

2- فأعرضْتُ عن حاجتي عندها
وللموتُ من تركِها أروَحُ

3- على أنَّ في النَّفْس من حبِّها
أحاديث ليس لها مَطْرَحُ

فالخليفة المهدي، وجد في كفٍّ بشار عن ذكر المرأة الفاحش في شعره راحةً من الضجة التي أثارها حول شعره رجال الدين خاصة. ويرى الشاعر أن في راحة الخليفة معاناة للذات؛ فتجد (الأنا) في اندفاعها للموت لذة وحيوية " فأي خير بقي في الحياة، وأي مطلب للشاعر الصادق الذي يُحجز عن متنفَّس روحه وملاك وجدانه "[83]، فيدفن الهوى حيّاً[84]. ويأتي قوله في البيت الثالث معرباً عن حاجته الماسة إلى تفريغ ما بداخله من قول مكبوت للمحبوبة، وكأن النفس مكبّلة من الداخل، ولا تستطيع امتلاك حرّيتها بسبب نهي الخليفة. فلا غرابة إذن، أن يصبح النهي المتكرر " طعنة عن رأس أخرى كانت على أربه "[85]، حيث ألغت هذه الطعنات قدرات العقل على استيعاب مجريات الحياة، وأضعفت قدراتها على التكيّف مع نفسها.

وقد زاد من حدة مأساة الشاعر، وإحساسه بضرورة الثورة على الكبت، امتناع وزير المهدي (يعقوب بن داود) عن منحه العطاء، مقابل مدحه

إياه؛ مما دفعه إلى هجائه، بقوله[86]:

بني أمــيَّــــة هُبُّـــــوا طـال نومكــــم
إنَّ الخليـــــفــة يعـــقـوب بـــــن داود
ضاعت خلافتكـم يا قــــــــوم فالتمسوا
خليفة الله بين الـــــــــزقِّ والـــعـــود

إن رغبـة التحدِّي المدفـوعة بقوة التـعويض النفسي، وتبـرمه بالناس وسخطه عليهم، واندفاعه إلى الحياة والفن بحدَّة وكـثافة، كانت حوافز كافية للمضي في هذه الطريق الشائكة، والإغضـاء عن رفض المجتمع وعن رفض السلطة، إلى أن لقي حتفه، وكأنه كان يصدر عن قوله[87]:

بــات يُـــغَـــنِّـــي والمــــوتُ يطلـــــبـــهُ
والمـرءُ يلـهُــــــــو وحَيـنُــــهُ كَــثَـبُ

إن الغناء يمكن أن يعـادل المـضي في شهـوة الحـياة، وتجـسيـد هذا المـضي في الفن، وإن المـوت يمكن أن يعادل تـربُّص الجمـاعـة وسلطتهـا لإهلاك الذات والخلاص من وجودها. وفي هذا السياق تبدو ممارسة الشاعر للحياة ممارسة للموت، ذلك أنَّ فعل الغناء يتم في ظل الموت، و (الأنا) تندفع إلى الحياة التي يلوح فيها الموت في كلّ لحظة عن كثب.

وربما يُفسـر هذا كلّه، مقابلة الشـاعر للموت بسخريـة مريرة، بعد أن حرمه المهـدي من الغزل، واتهم بالزندقة بعد هجائه يعـقوب بن داود، وبعد نسبة أبيات إليه في هجـاء المهدي نفسه[88]، فبدا كأنه يسخـر من الموت كما كان يســخر من الحيـاة والأحياء، ويجد في المـوت راحة للأنا من معـاناتها

المتواصلة، خاصةً بعد أن بذر في جوف الحياة خصوبة خالدة لوجود (الأنا) هي الفن. فكان إذا أوجعه الضرب بالسوط يقول: حس–وهي كلمة تقولها العرب للشيء إذا أوجع– فقال له بعضهم: انظر إلى زندقته يا أمير المؤمنين، يقول حس، ولا يقول باسم الله، فقال: ويلك! أطعام هو فأسمّي اللّه عليه! فقال له الآخر: أفلا قلت الحمد لله؛ فقال" أو نعمة هي حتى أحمد الله عليها! فلما ضربه سبعين سوطاً بان الموت فيه، فألقي في سفينة حتى مات..."[89]. يقول محمد زكي العشماوي: "لقد أحس بشار أنّ يعقوب يحاصره، وفي الحصار تطويق وقمع، وهذا يتنافى مع طبيعة بشار المتمردّة التي تأبى الحصار، وتتمرّد على القمع، وترى فيهما موتاً قبل الموت الطبيعي. ولكي يشعر أنه ما يزال حيا، فقد كان لا بد أن يثور. ونفس بشار تقابل الكبح بالجموح وكلّما كانَ كبحها قويًا.... كان جموحها أقوى. ومن هنا كان تحدي بشار للسلطة وثورته على المهدي وويزه، فقد كان يشعر أنه بثورته هذه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت متمرّدا، ففي الموت على هذا النحو حركة وحياة"[90].

هوامش الفصل الأول

1- انظر: الأغاني. مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت)، د. ت، 136/3.

2- المصدر السابق 207/3- 208.

3- المصدر السابق 141/3.

4- المصدر السابق 208/3.

5- المصدر السابق 143/3.

6- بشار بن برد. إبراهيم المازني. مطبعة عيسى البابي الحلبي (القاهرة)، 1944، ص 107.

7- الصورة في شعر بشار بن برد. عبد الفتاح نافع. دار الفكر (عمان)، ط 1، 1983، ص 20-21.

8- انظر: الأغاني 139/3.

9- انظر في جمهرة نسب قيس بن عيلان (بنو كعب بن ربيعة بن عامر) كتاب: جمهرة النسب، لأبي المنذر هشام بن السائب الكلبي، رواية السكري عن ابن حبيب، تحقيق: ناجي حسن. عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية (بيروت)، ط 1، د. ت، 332/2.

10- ديوان بشار بن برد. جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية للتوزيع (تونس)، والشركة الوطنية (الجزائر)، 1976، 75/4-76.

11- الأغاني 129/3.

12- انظر: الديوان 135/3.

13- 389/1.

14- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق (دمشق)، 1983، ص 81.

15- انظر: بشار بن برد. طه الحاجري. دار المعارف (القاهرة)، ط 3، 1971، ص 35.

16- في الميزان الجديد. محمد مندور. دار نهضة مصر (القاهرة)، 1973، ص 143.

17- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف. دار الثقافة (القاهرة)، 1981، ص 41.

18- بشار بن برد. جورج غريب. دار الثقافة (بيروت)، د. ت، ص 49.

19- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية (بيروت)، 1981، ص 11.

20- بشار بن برد مجددا. حميد مخلف الهيتي. مج. آداب المستنصرية (بغداد)، ع 2، 1977، ص 70.

21- انظر: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت)، 1971، ص 479.

22- انظر: مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. دار الأندلس (بيروت)، ط 2، 1981، ص 167- 172.

23- الديوان 158/4.

24- 65/4.

25- انظر معاملة الأمويين للموالي في العقد الفريد. تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة (القاهرة)، 1952، 412/3-417.

26- انظر: الأغاني 156/3.

27- انظر: صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني. محسن غياض. مج. المجمع العلمي العراقي (بغداد)، م 20، 1970، ص 196.

28- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. ص 44.

29- انظر: بشار بن برد. سيد حنفي حسنين. دار الثقافة (القاهرة)، 1978، ص 142.

30- انظر: الديوان 3/32-46، 4/175.

31- 2/209.

32- الظاهر أنه أراد بالمحل: عبد الملك بن مروان، لأنه قاتل عبد الله بن الزبير في حرم مكة. انظر: هامش الديوان.

33- 4/164.

34- انظر: البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي (القاهرة)، ط 3، 1948، 1/16. والكامل في اللغة والأدب. المبرد. مكتبة المعارف (بيروت) د. ت، 2/143-145. والأغاني 3/145، 3/182.

35- انظر: طبقات الشعراء. ابن المعتز. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف (القاهرة)، د. ت، ص 21.

36- انظر أمالي المرتضى. الشريف المرتضى. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط 2، 1967، 1/138.

37- انظر: الفرق بين الفرق. عبد القاهر البغدادي. دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ط 4، 1980، ص 42.

38- راجع شكّ الطاهر بن عاشور في صحة نسبة الأبيات إليه، وترجيحه أن تكون من وضع أعدائه. مقدمة الديوان 1/36، وتعليقه في هامش الديوان 4/92.

39- البيان والتبيين 1/16.

40- انظر: المعري. رسالة الغفران. تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف (القاهرة)، 1963، ص 310.

41- موقف الشعر من الفن والحياة، ص 134.

42- الأغاني، 3/146-147.

43- موقف الشعر من الفن والحياة. محمد زكي العشماوي. ص 115-117.

44- البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء (دمشق)، 1964، 322/2.

45- الأغاني 141/3.

46- يوسف ميخائيل أسعد. التفاؤل والتشاؤم. دار نهضة مصر (القاهرة)، د. ت، ص 67.

47- الأغاني 182/3.

48- المصدر نفسه.

49- راجع دوافع اتهامه بالزندقة: مَنْ قتل بشار بن برد. محيي الدين صبحي. مج. الموقف الأدبي (دمشق)، ع 65-66، أيلول-تشرين الأول، 1976. وراجع الأدلة التي اعتمدها فاروق عمر في نفي تهمة الزندقة عن بشار: حول زندقة بشار. مج. المورد (بغداد)، ع 5، 1976.

50- ديوان شعر بشار بن برد. جمعه وحققه السيد بدر الدين العلوي. دار الثقافة (بيروت)، 1983، ص 24-25.

51- انظر: الحياة والشاعر. ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د.ت، ص67- 68.

52- زهر الآداب وثمر الألباب. الحصري القيرواني. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل (بيروت)، ط 4،1972، 151/1.

53- المرجع السابق. محمد زكي العشماوي. ص 102.

54- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. يوسف ميخائيل أسعد. الهيئة العامة للكتاب (القاهرة)، 1986، ص 431.

55- الأغاني 143/3.

56- الغزل عند العرب. فادية. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1985، 325/1.

57- الأغاني 229/7.

58- انظر: الفهرست. تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971، ص 181.

59- زهر الآداب وثمر الألباب 472/2.

60- انظر: الحيوان. الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي (بيروت) ط 3، 1969، 228/6. وانظر:ثمار القلوب. الثعالبي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر (القاهرة)، 1965، ص 71.

61- انظر: الأغاني 210/3، ورسالة الغفران، ص 430-431.

62- الأغاني 199/3-200.

63- انظر: المصدر السابق 166/3-167.

64- انظر: المصدر السابق 190/3.

65- المصدر السابق 149/3.

66- المصدر السابق 145/3.

67- بشار بن برد. سيد حنفي حسنين. ص 178.

68- انظر: الأغاني 345/14.

69- المصدر السابق 326/14.

70- انظر: المصدر السابق 325/14.

71- الحيوان 453/4-454.

72- الأغاني 321/14.

73- المصدر السابق 211/3.

74- المصدر السابق 215/3.

75- انظر: المصدر السابق 241/3.

76- الحب والحضارة. ص 278.

77- انظر: بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي. دار لبنان (بيروت) 1986، ص 126-127.

78- الديوان 251/3.

79- 225-224/1.

80- في ظل ملك قشيب: أي في جوار المهدي.

81- نغتبق الراح: نشربها في العشي.

82- 81/2.

83- شخصية بشار. محمد النويهي. دار الفكر (بيروت) د. ت، ص 253.

84- انظر: الديوان 249/3.

85- 185/1.

86- انظر: الأغاني 243/3.

87- الديوان 265/1.

88- انظر: الأغاني 247-243/3.

89- المصدر السابق 244/3.

90- موقف الشعر من الفن والحياة ، ص 149.

الفصل الثاني

الزمان جوهر فكرة الحب والموت



الفصل الثاني

الزمان جوهر فكرة الحب والموت

-1-

أولاً: قوة الزمان وأشكالها

الدهر:

يُعد الزمن من الألفاظ المعادلة للدهر[1]، ويأتي وعينا له كجزء " من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية. والبحث عن معناه ... لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات[2] ". وقد يبدو للذات أن سير حياتها في إطار سلبي، هو من مسؤولية الدهر؛ نتيجة ازدياد خبراتها بأن التدمير لا يقوى على فعله سوى قوة غامضة، حاضرة في الوجود كحضور الحياة، تلك هي قوة الدهر أو الزمن. يقول الشاعر[3]:

دِيارُ الحَيِّ بالرُّكْحِ اليماني
خرابٌ والديارُ إلى خرابِ[4]

رجَعْنَ صبابةً وبعثْن شوقاً
على مُتَحلِّب الشأنين صَابِ[5]

وما يبقى على زمنٍ مُغيرٍ
عدا حَدثانُهُ عَدْوَ الذئابِ

ودهـــرُ المرءِ مُنــقـلـبٌ علـيـــــه
فنــــــوناً والنـعــيـــمُ إلى انقـــلابِ
وكـل أخٍ ســــــيذهب عـــــــن أخيـه
وبـــاقـــي ما تُحـــــبُ إلـى ذهـــابِ

فالدهر هو المسؤول عن تخريب الديار، وهو الذي يقلب حياة الذات، ولا يدع لها نعيما، ويفرق الأخ عن أخيه، ويجعل "باقي ما تحب إلى ذهاب". الشاعر يُثير من تجربته في الحاضر خبراته السابقة في تدمير الدهر للحياة، وينقل المستقبل إلى الحاضر ليجعله متلاقياً مع استمرارية فاعلية الدهر، برؤية لا تفصم المستقبل عن الماضي والحاضر. تبدو صورة الزمن متواشجة مع صورة الدهر؛ فالزمن "مغير" لا يؤتمن جانبه، يعدو عدو الذئاب، والدهر "منقلب"، وهما يتسمان بشمولية التدمير والتغيير في الحياة.

لقد ساهمت تجربة الحب -كما نلمح في البيت الثاني -في تصعيد الإحساس الذي تثيره صورة الطلل بضراوة "فكلما اشتد إحساس الإنسان بالزمن اشتد إحساسه بالموت، وتجربة الحب تجربة تعيش بلا شك في إطار زمني، يشكّل الزمان عنصراً أساسياً فيها. ولأنّ تجربة العشق تتصف بالتغيير والمفاجآت والأحداث والحركة، فالحب حركة ديناميكية مستمرة. ولهذا فإنّ إحساس العشّاق بالتغيير والصيرورة يكون أبلغ من إحساس الإنسان العادي"(6).

تتجه استجابة الشاعر أمام فاعلية الدهر إلى الرضوخ والاستسلام لفعله، ذلك أن الإنسان موجود زمني "وكل امرىء منته إلى أمد"(7)، ولا يستطيع الهروب من تسليط الزمن الفناء على البشر، كما لم يستطع أيّ

إنسان أن ينفلت من هذا الفعل[8]:

دِيني لــــدهـرٍ أصــــمَّ مُـنـدلـثٍ
يـهربُ مـــن ريبــه ولا هَــرَبُ[9]
أودى بأهــلِ الغــــدير فانـقرضـوا
لـم يبـــقَ منـهــمُ رأسٌ ولا ذَنَــبُ

والدهر كـالموت في رحلة دائمـة، لا يكف عن الفتك بالإنسـان، ولذلك أصــبح لزاماً على الإنسـان أن يُعطّل اندفـاعه إلى مـباهج الدنيـا، وينظر إلى الدهر الذي يتوعّده بالفناء[10]:

ما أراك الــدهـرَ إلاّ شـــــاخصـا
دائـب الرحلة فــي غيــــر عَنَـا
فدع الدنيا وعِــشْ فــي ظلِّـــهـا
طَلَبُ الدنيا مــن الــــداءِ العَــيَـا

وقد تتـجه استجابـة الشاعر إلى البحث عن اللذة هرباً مـن الإحساس العنيف بحضـور الدهر والموت في الوقت ذاته. فالدهر لن يمـهل الذات حتّى ترتوي من الحياة، ولـهذا تأخذ بالسعي وراء اللذة؛ لأنها تـحقق وجودها في الحياة، قبل أن ينقلب الدهر فيفنيها[11]:

قومي اصبَحينا فما صيغ الفتى حَــجَرا
لكـن رهيـنةَ أجـــداثٍ وأرمــــاسِ
قومي اصبَحينا فـإن الدهــر ذو غيَـر
أفنــى لُقَيمــاً وأفنــى آل هُرْماسِ[12]

اليوم هَـــمٌ ويـبـدو فـــي غـد خبـر
والدهرُ ما بيـــــن إنعـام وإبـاسِ
فاشرب على حـــدثان الدهر مرتفقـــاً
لا يصحب الهــــم السـن بـالكـاس

ما يُلحظ هنا، تكرار قوله " قومي اصبحينا.... " وكأنه يطلب إلى المرأة أن تُسرع لاغتنام الفرصة، قبل أن يتغيـر الدهر؛ فيفني الذات كما أفنى لقمان وأفنى هرماس؛ فـعلى الرغم من تأخر منيـة هؤلاء إلاّ أن الموت قـد أدركهم، ولم ينفذ من شـموليتـه أحد من البـشر، ذلك أن الإنسان مـوجود زمني ولم يُصغ " حجرا " يمكن أن يكتسب صفة الخلود. وبهذا تبدو اللذة نقيضة لعالم الموت، ويبدو الانكباب عليها إثباتاً لوجود الذات في مواجهة الفناء الذي ينفي ذلك الوجود، مـما يجعلهـا تغتنم ما بقي لهـا من زمن في إشباع شهـواتها، فتلقى الموت غير جزعة على الحيـاة؛ لأن ما ترغبه الذات في الحياة قد تحقق. وقد تعني ممارسـة الحياة على هذا النحو ممارسـة للموت ذاته؛ فالأنا تطلب حدّة الحياة لدفع سكونها (الموت). والموت بهذا يصبح ماثلاً أمامها، وحافزاً مستـمراً لبلوغ الإشباع. فـهو إذن مواكب للحياة، كـما أنّ إتلاف الذات باللذة يمثّل سـعياً إلى المـوت النهائي، بصورة يلوح فـيها شـبح الموت طوال هذا السعي زاحفـاً إلى الحياة لإتلافها بشكل نهائي. وقـد يشير ترامي الذات إلى اللذة بهـذه الحدة إلى أن (الأنا) تنظر إلى الدهـر نظرة ذات طبيـعة مـزدوجة: الأولى تشكّل جـانباً من الفناء؛ لأن هذه الذات تمـوت بسبب الدهر. والثـانية تشكّل جانباً من الحياة؛ لأنّ الدهر يدفع الذات إلى اعـتصار أقصى ما يمكنها من قدرات، كي تشبع رغـبات الحياة، وتحقق وجـودها. وبذلك يلتبس الحب بالموت في صورة الدهر.

وما دامت مشكلة الـذات أمام الزمن وأشكاله المختلفة، تتـعلّق بالبحث

عن سرّ الخلـود، أو البحث عن وسائل تمكـنها من تناسي المصـير الحـتمي (الموت)، فـإنها دون شك اسـتطاعت أن تجد هذا السـرّ في الفن الذي يشكّل تعويذة (الأنا) الفانيـة في مواجهة الفناء، ونفي العجز الإنسـاني إزاء طغيان الدهر المدمر للحياة، وذلك بإبقاء اسم الذات خالداً بخلود فنّها، هذا الفن الذي يتجدد باسـتمرار كتجـدد النسل البشري. وقد عمّق الـشاعر هذه الفكرة في قصيدة يهجو فيها عبيد الله بن قزعة[13]:

كَسَـــوتُكَ حُلّةً مـمـــــا اسَـــــدِّي
بُـرُوداً لا يـفـــارقُـــــــها بُـــرودُ
مـــــــلابسُ لا تَرِثُّ علـى اللـــيـــالي
ولاتَبْـــــــلى وإن بَلِيَـــــتْ جُلـــــودُ
جَلسْـــتُ أحوكُـــــها واللـــيـــلُ داجٍ
مُحَبَّـــــرةً تُـــبـيـدُ ولا تَـبـــيـدُ
يورِّثُها بَنُـــــوكَ بنـــــي بَنـــيـهـــمْ
إذا هَلَكُـــــوا ومَنْشُـــرهـا جـــديـــدُ
كـــــذاك الدهـــرُ يُبلي كـــــل شـــيء
ولا يفـــــــنى علـى الــدهـــر القصيـدُ

إنّ قصـيدة الشـاعر الهـجائيـة تشكّل لعنة أبدية، يحـملها عـبيـد الله ويتوارثها نسله، ذلك أن الفن يتصف بالخلود والبقاء؛ فـالقصيدة لا يفارقها برود، ولا ترث على الليـالي، ولا تبلـى، ولا تَبيـد، ولا تفنى. وهذه الأفـعـال تصـيب الإنسـان، وكـأن الشاعـر بتكراره اسـتـخـدام أسلوب النفي يعـمق إحساسه بخلود الذات عن طريـق خلود الفن، ويعمق أيضاً اللعنة الأبدية التي تحيق بـمن يُعادي هذه الذات. وقد نلـمس في قول الشاعـر: وإن بليت جلود، يورثها بنوك... إذا هلكوا، الدهر يبلي كلّ شيء، أن الإحسـاس بالموت يعيش

في (الأنا) كما يعيش الإحساس بالحياة؛ ففي الوقت الذي تشتد فيه رغبة الخلود عن طريق الفن، يشتد إحساس الشاعر بوجود النقيض (الموت) الذي يداهم الإنسان فيفنيه.

وقد يشي الاتصال الوثيق بين الحب والفن- الذي أشرت إليه سابقاً - أن الحب أيضاً يحمل جانباً من الخلود، وذلك على النقيض من ذات الشاعر الفانية[14]:

حَسبُ نفسي مـــن حُبِّـــها ما بنفسي
أنــا بَالٍ والحـبُّ غــــــضٌ جـديـــدُ

يمكن أن تكون هذه الجدَّة المناقضة للأنا الفانية هي قدرة الحب الدائمة على استيعاب طاقات الفن، وإمداده بوقوده. ولذلك كان الحب كما يقول الشاعر نفسه: "شيء سوى النفس لم يخلق بمقدار"[15]؛ لأن المقدار هو علامة في سياق الزمن، والحب كالفن لا يرتبط بالوجود الزمني، ولا يكفّ عن التوثب لتحقيق علوه على الفناء. ومن أجل ذلك أيضاً، نجد الشاعر يربط بين الحب وصورة الطفولة الخالدة في قوله[16]:

وطـــفـــل الحـــبِّ أضنـــــانـــي
فـــويـــلٌ لـــــي إذا شـــبَّـــا

إن الطفولة للحب تعني بقاء صورته المشرقة في وجه تغيرات الزمن، وهو في هذا التصوير للحب في صورة طفل، يضارع "ما فعل الإغريق في أساطيرهم حين تحدثوا عن كيوبيد طفل الحب الخالد"[17]. فخروج الحب عن صورة الطفولة إلى الاكتمال في القوة والعلو، يعني توثب الحياة إلى الموت، لأن اكتمال الحب يعني الموت، أو «الويل» على حد تعبير الشاعر.

-2-

المـــــــوت:

يتعمق إحساس (الأنا) بالموت، ويحتد وعيها بحضوره كلّما اصطدمت بمـوت الآخـرين، إذ يلوح المـوت لهـا شكـلاً من أشكال الزمن المـدمـرة، لا ينفصل عن الحياة وإنْ كان ينقضها. فالموت ليس تلك النقطة التي تنتهي بها حـياة الذات حـسب، بل إنه ذلك الحاضـر الغـائب في وجدانهـا، إلى أن تبلغ الحياة تلك النقطة.

وقد بلور الشـاعر هذه الفكرة بشكل جلي في القـصيدة التي قـالها في رثاء ابنه محمد[18]:

١- أجارَتَــنا لا تجـزعـي وأنيـــــبي
أتاني من الموتِ المـــــطلِّ نصيـبـي

2- بُنيٌّ على قلبـــــي وعيـني كـــأنــه
ثوى رَهْنَ أحجــــارٍ وجارَ قــليــبِ[19]

3- كأني غريبٌ بعــــد مـــوت محـمد
وما الـــــموتُ فينا بَعــدَه بغــريــبِ

4- صَـــبِرْتُ عـلى خيرالفُـتُـوِّ رُزئْتُه
ولــــــولا اتقاءُ اللهِ طـالَ نحـــيـبي

5- لعمــــري لقــد دافعتُ موت محمـد
لـــــو أن المنايا ترعوي لطـبـيـبِ

6- ومـــا جزعي مـن زائلٍ عـمَّ فَجْـعُهُ
ومَـــــنْ ورْد آباري وقصدِ شعـيبـي[20]

7- فاصبحــــتُ أبدي للعيون تَجَـلُّــداً
ويا لكَ مــــــن قلبٍ علـيـه كئـيـبِ

8- يذكّـرُني نـوحُ الحمـامِ فراقَـهُ
وإرنـانُ أبكارِ النِّساءِ وثـيـبِ
9- ولـي كلَّ يوم عَبـرَةٌ لا أفيضُهـا
لأحظَـى بصبـرٍ أو بحَـطِّ ذُنـوبِ
10- إلـى اللهِ أشكو حاجةً قد تقادَمَتْ
علـى حَدَثٍ في القلبِ غيرِ مُـريبِ
11- دعـتهُ المنايا فاستجابَ لصوتِها
فللَّه مـن داعٍ دَعـا ومـجـيـبِ
12- أظـلُّ لأحداث المـنـونَ مُروَّعـاً
كـأنَّ فـؤادي في جناح طَلُـوبِ
13- عَجِـبْتُ لإسراعِ المنـيَّـة نحـوَهُ
وما كـان لو مُلِّيـتُـه بـعَجـيـبِ
14- رُزئـتُ بُنـيَّ حينَ أورَقَ عُـودُه
وألقـى علَـيَّ الـهَمَّ كـلُّ قـريـبِ
15- وقـد كنتُ أرجو أن يكون محـمَّدٌ
لنا كافـياً مـن فارسٍ وخـطـيـبِ
16- وكـان كريحانِ الـعروسِ بقاؤه
ذوَى بعـد إشراق الغصـونِ وطيبِ
17- أغـرُّ طويلُ الساعدين سَمَـيْذَعٌ
كسـيف المُحَامي هُزَّ غَيْرَ كـذوبِ[21]
18- غـدا سَلَفٌ منّـا وهَجَّرَ رائـحٌ
علـى أثَرِ الغـادينَ قَـوْدَ جَنـيـبِ[22]
19- وما نحـنُ إلاّ كالخليط الذي مضى
فرائسُ دهـر مخـطـى ومـصـيـبِ

20- نؤمِّـــلُ عيشاً في حياة ذميـمـة
أضـــــرّت بأبدانٍ لنـــا وقـــلـوبِ
21- ومـــا خيرُ عيشٍ لا يزالُ مُفـجَّـعاً
بمــــــوت نعيـــم أو فِـراقِ حبـيـبِ
22- إذا شـــئتُ راعتني مقيماً وظاعناً
مصارعُ شُــــبانٍ لــــديَّ وشيـبِ

تمثل حياة الأبناء امـتداداً لحياة الذات بعد موتها، ومضـاعفة لوجودها في الحـيـاة، وهم بذلك يمـثلون جـانباً مـن الخلود، يمكن أن يحـد من تأزم مشـكلة الفناء في تفكير الإنـسان. إن فناء الأبناء يوازي فناء الذات، ويُغـذي توقها للاندفاع إلـى الموت خلاصاً من ترقّب قدومه، وتربصـه بالحياة. لقد كانت ضـربة الموت عند الشـاعر مـوجهة إلـى ذاته؛ لأنها هي المـعنية دون غـيـرها بهـذا الفناء. إنَّ المـأسـاة تخصُّ هـذه الذات؛ فـفـعل المـوت المطل للانقضاض علـى الحياة موجه صـوب الشاعر كي يأخذ حصـته منه (أتاني من الموت المطلُّ نصيبي).

إن القبـر قد ضـم ابنه إلى الأبد، فـقطع عن الذات إحسـاسهـا بالوجود، وجعلهـا تستشعـر غربتها، وكـأن هذه الغربة تمثّل انقطاع حـياة (الأنا) عن الامتـداد في حياة الأبناء، ومـضاعفـة وجودها بوجودهم. لقـد أصبح وعي (الأنا) بحضور المـوت المهيمن على الحـياة ليس غريبا، أي قـوًى من فاعلية وجود الموت، فاندغم مع الحياة، وطرح جزع الذات منه، لكونه الغاية الحتمية لحياة البشر. وما دام المـوت قد نال امتداد الذات (الأبناء)، فإنه سينال الذات نفسها، كما يشف قوله:

أظلُّ لأحـــداث المنـــون مـــروَّعـا
كـأن فـــــؤادي جـنـاح طـلـوب

فالذات تحاول أن تختزن ألمها بداخلها، فتُبدي للعيون تجلُّدا، كي لا تراها منكسرة أمام سطوة الموت، ولأن المأساة تخص (الأنا) ومشكلتها في الحياة. وفي ضوء هذا، قد يُفهم قول بشار حين قيل له: "أجر قدمته، وذخر أحرزته، فقال: ولد دفنته، وثكل تعجلته، وغيب وعدته فانتظرته، والله لئن لم أجزع للنقص لا أفرح للزيادة. وقال يرثيه: أجارتنا.. "[23]، وقد يُفهم أيضاً صرفهُ النظر عن تقبل العزاء والتسلية عنه[24]. يريد الشاعر بهذا الفعل إظهار التجلُّد أمام الآخرين، ويريد اختزان المأساة لذاته عن طريق تأكيده أن الموت ظاهرة طبيعية، وأنه لم يؤثر فيه.

ويعمق مستوى المأساة ويثيرها نوح الحمام وصياح النساء، بوصفهما عاملين خارجيين. أما على صعيد الداخل، فإن الدمعة التي يمكن أن تنفّس إراقتها عن الذات حزنها ، تأخذ (الأنا) باختزانها كل يوم، وكأن هذه الدمعة تجبر الذات على تصعيد حدة المأساة التماساً للموت النهائي. إن اختزان تلك الدمعة يمكن أن يطلق عليه «إجبار التكرار»، أي إرغام الذات على إعادة الخبرة بالشيء الواحد، حيث تجد (الأنا) في هذه الإعادة لذة في تعميق إحساسها بالموت، وبحضور ذكر مَنْ تخطَّفهم الموت، وتجد في الوقت ذاته الألم، نتيجةَ إغراقها في الحزن دون جدوى.

إن محمداً يمثّل للشاعر حياة خصبة، استطاع الموت أن يجعلها قصيرة، إذ بتره عن الوجود حين أورق عوده، وأمّل الشاعر أن يكون محمد له "كافياً من فارس وخطيب" ، أو بصياغة ثانية: كان يرجو أن يكون امتدادا لوجوده، وتعويضا عما افتقده في حياته من سند يشد أزره لمواجهة متاعب الحياة. ونتيجة لفقدان تلك الحياة (محمد)، تتأكّد للذات حتمية الموت، وشموليته في الفتك بالعنصر الإنساني، دون أن يملك ضد قهره حيلة. إنه كالدهر تماماً في تسلطه وجبروته يفترس البشر عشوائيا ويجعل من الحياة

عديمة الخـير، لا يستطيع المـرء أن يؤمِّل في مستقبـله عيشاً طيبـاً مطمئنا؛ فالموت يسلّط ضرباته على الإنسان ويجـعل منْ يُخطئه مترقباً له، وهو في الحاليـن يُثبت للإنسان عـجزه وضـعفـه، ويبرهن على حضـوره الدائم في حيـاته، وشموليـته في الفـتك بالبشر دون اسـتثناء. يقـول زكريا إبراهيم: " فنحن نخشى المـستقبل، ونحن نخـشى المجهول، ونحن نخـشى الزمان، ونحن نخشى الحياة، ونحن نخشى الموت.. الخ. وكل هذه المظاهر المختلفة من الخوف إن هي إلاّ تـعبيـر عمًا في وجـودنا من تناهٍ وعرضـية، وقـابلية مستمرة للتصدع، وإذا كنا نحاول في كـثير من الأحيان أن نشتري الطمأنينة بأفدح الأثمـان، فذلك لأنه ليس أثقل على نفـوسنا من حياة الخـوف والجزع والقلق وعدم الاطمـئنان، ولكننا إذا كنّا كثيـراً ما نخشى الحيـاة نفسها، فـما ذلك إلاّ أننا نشـعر بأنّ استـمرار الحـياة هو في صمـيمـه انقضـاء للزمان، وانقضـاء الزمان معناه السـير الوئيد نحـو الموت أو الانحدار السـريع نحو هاوية العدم[25] ".

إنّ تصوير الشاعر للموت، ينطوي على الإحسـاس الحاد بالعبثية ، وأن هذا الموت فعلٌ لا مسوِّغ له، حين يحتضن الحياة الخصبة المفعمة بالحيوية. إضافة إلى ذلك، فإن الموت قد جعل الذات في حالة ترقُّب دائم لفعله، مما ولّد في داخلها اليأس، حيث تنعدم القدرة على التكيُّف مع الحاضر، وتُلغى آمالها المسـتقبليـة، فتصـبح الحياة عـابثة أو «ذميـمة» لا جدوى من بقـائها، ومن التشبُّث بهـا على هـذا النحو. لقد أصبح حب الحـياة مندغماً مع كراهيـتها أو مع الموت، وبدت الأشـياء –في ضوء هـذا الإحساس بالعـبثيـة– متشـابهة متوحِّدة.

ومما يجدر ذكره، أن هذه القصيـدة حظيت باهتمام كثير من الدارسين المحدثين. وقد كانت دراسة بعضـهم تتسم بأحكام سريعة أحيانا. ومن هذه

الأحكام ما ذهب إليه محمد مهدي البصير أن رثاء بشار لولده " تافه لا قيمة له. وليس بشار أول شاعر ماجن ميت العاطفة متحجر الإحساس نزلت به المصائب، وفقد الأبناء والأحباب فلم يقل في ذلك كلاماً يشفّ عن لوعة صادقة ويدل على إحساس متأثر "[26]. وما ذهب إليه مصطفى الشكعة أن بشاراً كان بعيداً عن سمات الانفعال والبكاء والإبكاء، إنه حتى وهو يرثي ولداً له لم يستطع أن يبكي بكاء مَنْ فقد قطعة من نفسه وفلذة من كبده، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن بشاراً على الرغم ملكة الشعر الكبيرة وطاقته الهائلة اللتين كان يتمتع بهما، لم يكن يملك روح الشاعر وأحاسيسه[27]. أما محمد زغلول سلام فيقول: " وله في الرثاء أبيات يرثي بها ابنه. وعجيب أن يأتي هذا الرجل بالرثاء الحزين، وهو مَنْ عرفنا من السخرية واللامبالاة والعبث "[28].

وقد ردّ مخيمر صالح على قولي البصير والشكعة بقوله: " قد تصدق هذه الأوصاف على رثائه لغير ابنه، أما رثاؤه لابنه فبعيد عن هذا الوصف كل البعد. وظاهر أن مَنْ بنى هذا الحكم على جميع رثاء بشار، اعتمد على سلوك بشار الماجن المتهتك فنفى عنه الروح الإنسانية التي تتأثر لوخزات الدهر في أعز ما تملك، وعلى خلاف ما رأى الباحثون السابقون، فإنّ رثاء بشار لابنه من أرق شعر الرثاء عاطفة وصدقاً، ولا ينفي عن ذلك ما عرف عنه من انحراف أو فسوق "[29].

وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تصور الشاعر الموت الذي يعيش مع حياة الذات، في حديثه عن المحبوبة. يقول بشار في «حُبّى»[30]:

كأنها لذّةُ الفتيان موفيةً

وسَكْرةُ الموتِ إنْ لم يُوفَ موعودُ

تؤتيـــكَ ما شئـــتَ من عَهْـد ومن عـدَة
فالوَعـــــــدُ دانٍ وبـاب النَّيـلِ مسـدودُ

قـــــد صَرَّدَتْ هامتي حُبَّى ببَخْلَـتـهـــا
ما خيـــــرُ عيشِ الفتى والكأسُ تصريـدُ

فلقاء المـحبـوبة يحقق اللذة أو الحـياة، وإخلافـها الوعد يـمثل سكرة الموت. إنها تشكل وجود الـشاعر الذي تتلاقى فيه خيـوط الحياة مع الموت، وإنْ كان الخيط الثـاني هو الغالب في هذا الوجود؛ فهي تهب الوعـود الكثيرة دون أن تحقق منها شيئاً، فتبقيه في ظمأ دائم للارتواء من الحياة، وكأنه حي ميت في الوقت ذاته. وقد عبَّر عن هذا الظمأ بـتوظيف الهامة في البيت الثالث؛ وهو طائر وهمي زعمت العـرب أنه يخرج من دم القتيل، ويصـيح: اسقوني، حتـى يؤخذ بثـأره، فيروى فـلا يطلب سـقياً بعـد ذلك[31]. وقد يشـير هذا التوظيف إلى أن تصريد الهامة يمثل تأخيراً لزمن السكون (الموت)، حيث إن الهامة تجد سكونها الأبدي حين تحظى بالارتواء الذي يرادف لقاء المحبوبة، فإشـباع الحـياة يقـودها إلى الموت، بصورة تـجعل مـن إنجـاز الوعاد هو الموت عينه، كما ذهب الشاعر في موضع آخر[32]:

المـــــــــوتُ شـــــيء هـــــيِّـــنٌ
والمـــــــوتُ إنـــجـازُ الــوعـــادِ

ذلك أن العاشق الفنان يمارس الموت كما يمـارس الحياة، فالموت بهذا شيء "هيّن" كالحـياة المتـصلة بالظمأ والمعـاناة، وأن الموت الأبدي يعني اكتمال نمو هذه الحياة أو إنجاز الوعاد المتواصلة.

إن المعاناة التي تفرضها المحبوبة على عاشقها، وحيلولتها دون بلوغ الطمأنينة والسكون، تجعل العاشق ينظر إليها نـظرة عدوانية، تسعى لتدمير

نرجسيتها، وتشكل تلك النظرة اندماجاً للحب والكراهية معاً[33]:

من حُبِّـــها أتـمـنَّـى أن يـلاقـيـنـي
مـــن نـحـوِ بلدتهـا ناع فينعـاهـا
كيــما أقـــول فراقٌ لا لـــقــاء لـه
وتُضْـــمرُ النّفسُ يأساً ثـم تسلاهـا
ولـــو تمـوتُ لراعتـــني وقـلـت لهـا
يا بؤس للمـــوت ليت الدهر أبقـاهـا

يتمنى الشاعـر أن يحمل ناعٍ من بلدة المحبوبة خبـر موتها؛ لأن الحب بينهما قائم على الفراق أو البين، وموتها قد يفضي إلى اليأس من استمرارية حبها فينساها، لكنه يعود فينقض تلك الرغبة؛ لأن موتها سيفجر خوف الذات على مصير الحيـاة، فيتـمنى أن يعيدها الدهر من المـوت. فكما أن مسـتوى الحب متـصاعد، فـإن حدة المعاناة أيـضاً متصـاعدة؛ وبهذا تصـبح صورة المـحبـوبة التي تثـير الحب، تثـيـر الـكراهية، وهي بهـذا تجـمع بين الحب والموت.

ولعل هذا لا يبـتعد عـما طرحــه فرويد في نظريـة الغرائز؛ فالـغريزة السادية التي تهدف إلى إيقاع الأذى بالموضــوع (كما رأينا في تمني الشاعر موت المـحبـوبة) مشتـقة من غريزة الـحب التي تهدف إلى المحـافظة على الحيـاة. وإذا كانت الكراهية تنتـمي إلى غرائز الموت، فـإن غرائز (الأنا) التي تسعى للمحافظة على البقاء، تنضم إلى غرائز الموت أيضاً[34].

وقد تدارك الشاعر على نفـسه، فتذكّر أن تمنِّي موت المحـبوبة تدميرا لنرجسـيتها، سـيفضي إلى كف لذة وجـود الحب الذي تعمل المحـبوبة على إثارته وتوثيـه، ولذلك يغـدو بقاؤها من بـقاء الذات. ومـما يُـلحظ أن نسبـة

إيقاف زمن المحبوبة ترد إلى فاعليـة الموت، وأن تمنّي إبقاء المحبوبة يُطلب من الدهر وليس من الموت، وكـأن الموت يعني للشاعر الأبدية الـصارمة في بتر الأشياء عـن الحياة، أما الدهر فيُعطي إمكانيـة التقلّب، تمشياً مع طبـيعته المزدوجة في بعث الحياة أو تدميرها بتقلبه.

-3-

الليـــــل:

يرتبط ذكر الليل بالقلق والسهر، حيث تجد (الأنا) في الظلام حافزاً قويًا للارتداد إلى ذاتها، والتأمل في حركة الزمان وعواقبها. ويأخذ توتر الذات بالتصاعد حين تجد في تفردها وانعزالها عن المحبوبة أو عن عناصر الحياة، طغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام، والمرادفة لها في السكون وطي الأشياء في غموضها.

يقول داود الأنطاكي : «وإنما أكثر ... ذكر الليل دون غيره لأنه محل سكون الحواس، وهدوء الأنفاس، وخلو النفس بعد انطباق مسالك التشعبات عنها، فتستجلب الأفكار الخفيات فيما مضى وما هو آت، وأما النهار فالأفكار فيه منتشرة، والشواغل مستكثرة، فهو محل الاستغراق وقلة الاعتلاق، ومحل التسلية عن الأشواق اللهم شخصاً قد ملك الحب قياده، فلا يلهيه شيء، ولا ينسيه مراده "[35]. وقريب من هذا، ما نقله ابن حجلة عن الشريشي، أن الشعراء من الليل أفزع، وإلى النهار أنزع؛ لأن الليل أجمع لأشتات الهموم والفكر، وأجلب لشوارد الأحزان والذكر[36].

والذي يعنينا من قوليهما أن الليل يرتبط بالسكون، بشكل يمكننا من القول: إن السكون الذي يفرضه الليل، يقابل السكون الأبدي الذي يفرضه الموت، مما يجعل قلق الذات هو قلق على الحياة ذاتها من هذه الظلماء التي تذكر بوجود الموت.

وما دام الليل مقابلاً للموت، تتيقظ في مجاله هموم الذات نتيجة حرصها على الحياة، خاصة أن في الليل من سمات الدهر، والليالي فاجعة

كالدهر[37]، وتبلـــي كل جديد[38]، فإن الليل يأخـذ عند الشاعر صبـغة دائمة للحياة[39]:

خليلـــــــــيَّ ما بالُ الدُّجى لا تزحزحُ
وما بالُ ضــــوء الصُّبــــح لا يتوضَّحُ
أضـــــلَّ الصّــــــباحُ المُستنيرُ سبيَلهُ
أم الدهــــرُ ليلٌ كلُّه ليـــــــسَ يبرحُ
كأن الدجى زادت ومـا زادت الدجـــى
ولكن أطـــــــال الليلَ هـــــمٌّ مُبَرِّحُ

في هذه الأبيـات طرح لمشـكلة وجودية عند الشـاعـر هي أوسع ممـا يمكن حصر دلالة الليل فيها بمـصطلح «الإفراط» كما ذهب الجرجاني[40]، أو الإحساس بـطول ليل العاشقين ومـا ينطوي عليه من الهموم والضـجر «إنه ليل آخر، ليل كتب على الشـاعر أن يكون ليلاً سرمدياً، تتحـول فيه الأيام إلى ظلمة مستديمة[41]. إنه مناخ المعاناة الذي تعيشه الذات بصـفة دائمة، فيجعل الموت في حـضور دائم يترادف حضـوره مع صورة الليل التي وقف الدهر عليهـا، وكأن النهـار (رمز الانبعـاث) قد ضل طريقـه، وأبقى الذات في الليل (رمز الموت) تبـحث عن خلاص من المعاناة. إن الشـاعر يجد ذاته وسط ليل «لم يخلق له أبداً نهـار»[42]، وإنْ لاح في هذا النهـار خـلاص من المـعـاناة أو الظلام المتزامن مع وجودها، بدت له صورة أخرى من ليله السرمدي[43]:

آبَ ليلـــــــي ليـــــتَ ليــــلي لم يَؤُبْ
إنما الليل عـــــــــــناءٌ للوَصــــــبْ
أرقُبُ الليـــــلَ كأنـــــي واجــــدٌ
راحــــــةً في الصبح مــــن جَهْدِ التَّعَبْ

ولقـــد أعـــــلَمُ أني مُصـــــــــبحٌ
مثلما أمسيـــتُ إنْ لــــــــم تَحْتَسِبْ

تلك هي فاجـعة الإنسان الذي يرى الذات واقعـة بين فكي الزمن (الليل والنهار) ينـدمجان في صـيغة واحـدة هي الظلام. وقد يكون للـعمى أثر في تشكيل هذه الرؤية؛ فقد حجبه عن تصور الحـياة كما يراها البشر الأسوياء، فبـدا له الوجود سابحـاً في ظلام أبدي، يخلو من التفاؤل باسـتعادة الحـياة المشـرقة (النهـار)؛ لأن المعاناة قـد استفـحلت جذورها في باطن الحـياة، وطغى الظلام على أمانيهـا في الخلاص كما يطغى على فاعلية النهار.

ويتنامى هذا الشـعور حين يأخـذ الحب بالتصاعـد «ففي الليل يشـتد الحب وتنطلق مشاعـر المحبين عبر الظلام النهائـي، وكأنها تجوس هذا الأبد تتلمس من ورائه خيوط الضياء الحبيسة».[44] ويمثل هذا الاشتداد خوفاً على الحـياة من انعـتاقـها في الجـانب المظلم (جانب الفنـاء) نتيـجة التـصعـيد المستـمر في مستوى الحب. وكلما ازداد قلق (الأنا) وبلـغ أوجه، شعرت «أن الزمان قد وقف نهائياً، وهذا الشـعور بوقوف الزمان هو الشعور بالآن "[45]، أو بالمعاناة في الحاضر. ونلمح ذلك جليًا في قول الشاعر[46]:

تبيـــتُ تُراعي الليل ترجـــــــو نفادَهُ
وليـــس لليل العاشقـــــــــــينَ نفادُ
تَقلَّب فــــــــي داجٍ كـــــــأن سوادَهُ
إذا انجـــاب موصــــــولٌ إليهِ سَوادُ

الليل بما يستـجلب من الهموم، ينفي عن الذات استسـلامها إلى النوم، لأن فيـه خلاصاً من المـعاناة، وانجذاباً للسكون؛ فـتجد الهـموم في الظلام مجـالاً فسـيحـاً للامتداد. إن الهـموم في الحب نـاتجة عن ألم البـين وفراق

المحبـوبة، وفي الوقت ذاته حضور صورتها في الـذاكرة، تلك الصورة التي تتصف بالحضور والغياب؛ فحضور صورة المحبوبة يشكل حياة للذات في مجـال الموت (الظلام)، ويشكل حـياة لها وسط المـعاناة الدائمـة التي كلما اشتدت، لاح الموت مواكباً لاشتدادها.

-4-

ثانياً: مظاهر الزمن

الشيب:

ربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان. حقاً إن الزمان ينتزع منا رويداً رويداً كل ما سبق له أن منحنا، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة، كثيراً ما تشعر الذات البشرية في حدة وقسوة ومرارة أنه هيهات للمفقود أن يعود[47]، وأن الزمان يستنزف قوى الإنسان ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة، كما كان في الماضي، فيتأتى له شعور بأن الزمان يقوده إلى الفناء، وما الشيب إلا نذير ذلك. يقول بشار مشيراً إلى هذه العلاقة بين الشيب والموت[48]:

لا يرحل الشيب عن دار يحلُّ بها
حتى يُرَحِّل عنها صاحبَ الدار

فالمرء حين ينزلق به العمر إلى الشيخوخة، يرى في الشيب نذيراً بالموت، ونقطة تحول عن الحياة الخصبة المشرقة التي باتت مقترنة بالماضي، وكأن هذا الشيب حين يجتاح الذات لا يمكث إلاّ لاقتلاعها من الحياة – على الرغم من تشبث الذات بالحياة– وهو بهذا الفعل يرادف الموت الذي يتحين الفرص كي ينقض على الحياة.

إن الإنسان يُروَّع دائماً بفكرة الحياة الذاهبة، حين يتأمل أثر التغير الذي أحدثه الزمن، لكنه يحاول تحدي أزمته الحادة بإثبات اقتداره على طلب

الحياة وشهوتها، ونفي الرزانة التي يفترض أن تسود مناخ المشيب[49] :

وقائلة : إن منْــــــتَ في طلبِ الصبى
فـــــلا بُدَّ أن تُحصـــــى عليكَ ذنوبُ
فــرُمْ توبةً قبل الممـــــــــات فإنني
أخــافُ عليكَ الله حيــــــــــن تؤوبُ
تَكلَّــــفُ إرشادي وقـــــد شابَ مَفْرِقي
وحمَّلـــني أهلي فلـــــــــــيس أريبُ
فقـــــــلت لها : لم أجـنِ في الحب بيننا
آثامــــاً على نفــــــــسٍ، فمِمَّ أتوبُ

فالمرأة تحاول أن تعيب على الشاعر جريه وراء الصبا واللهو، وحُجَّتها في ذلك هي أن الشيب يُنذره بالموت، وليس يجديه في هذا الوقت سوى الكف عن ذلك الجري، كي يلاقي الله يوم الحساب غير مثقل بالذنوب.وكأن الشيب الذي يوحي به قول المرأة هو صورة أخرى للموت الذي يتربص لإهلاك الإنسان. ولعل هذا ما نلحظه بجلاء في قولها «قبل الممات» ونلحظه أيضاً في رده «وقد شاب مفرقي» حيث يلوح الشيب مرادفاً للموت.

وما دامت (الأنا) تحاول مغالبة الموت بالحب، فإن موقفه تجاه المرأة ينزع نحو التحدي، وإنكار الضعف بتأكيد استمرارية تلك الشهوة المرتبطة بالماضي، حتى وإن لاح الشيب في رأسه؛ لأنه سيكون بذلك إشارة إلى نضجه وقناعته بمواقفه. وفي هذه الحالة يصبح النهي عن اللهو تكلفاً. وقد يشي هذا بأن الشيب كما هو صورة للموت، هو أيضاً صورة للحب؛ فهو مكروه؛ لأنه يضفي على الحياة أجواء اليأس والموت، وفي المقابل يمثل جانباً من الحب؛ لأنه يضفي على الإنسان ملامح الرزانة والرشاد، فيمكنه من المضي في اللهو والصبا عن قناعة.

فكراهية الشيب تحمل معنى الموت وتستبطن أجواءه، والشيب في الوقت ذاته يمكن أن ينهض بمهمة الحفاظ على الحياة من عدوانية الآخرين؛ ذلك أنه لا يخشى قتل الأشيب إن مضى في غيه[50]. وهكذا تبرز لنا صورة الشيب اندغاماً للحب والكراهية، أو للحب والموت[51]:

الشيب كرهٌ وكرهٌ أن يفارقني
أعجِبْ بشيء على البغضاءِ مودودُ

وقد تتصاعد حدة إحساس الشاعر بالتناهي والصيرورة اللذين فجرهما الشيب، عندما تلوح له صورة المحبوبة رمز الحياة الخالدة مناقضة لحياة الذات الفانية، وتعيش خارج سياق الزمن دون أن تخضع لتغيراته. تبدو صورة المحبوبة بذلك ملاذاً للعاشق كي يحظى بقدرتها على بث الإحساس بالحياة، وجانباً نرجسيًا يستحوذ على الحياة الخالدة، ويستنفد حياة (الأنا) في انتظار نعمها وأمانيها؛ مما يولد لدى العاشق شعوراً بالكراهية لنرجسيتها ولتدميرها حياة (الأنا) في معاناة العشق والانتظار، وفي الوقت ذاته، يولد هذا الجانب النرجسي شعوراً بالحب العنيف المتجه إلى استمداد حياته من بقائها[52]:

عبدُ مُنّي وأنعِمي
قد ملكْتُم قيادِيه
شابَ رأسي ولم تشب
وابلائي لدائيه

فالشيب يداهم الشاعر، ويترك المحبوبة محتفظة بحيويتها ونضارتها. إن صورتها هذه تسمو على صورة المرأة الإنسانية، وتتجاوز إمكانيات الوجود البشري، وكأنها تعويذة للحياة ضد التناهي.

وربما تراود (الأنا) هواجس تحـول المحبوبة عنها فـي زمن المشيب، فيلوح لهـا انتظار المحبـوبة خيطاً آخر من خـيوط الموت. فالأنا تحـتاج إلى نفي صورة الشـيب بإثبات اقتـدارها على ممارسـة الحياة، ومـحاولة إقناع ذاتها بأن الشـيب لم يحدث شرخـاً بين الماضي والحـاضر. وفي نطاق هذه النظرة، نلمح تحـولاً عن عبدة (المـحـبوبة الغـائبـة) إلى محبـوبة يمكن أن يكتسب وجودها إثبات ذلك الاقتدار(53):

1- دَعْ ذكـــرَ عَبْـــدَةَ إنه فَنَدُ
وَتَعَـــزَّ ترفدْ منكَ مــــا رَفَدوا

2- ما نَوَّلتكَ بمـــا تُطالبُـــها
إلا مـــواعد كلُّـــها فَنَـــدُ

3- فاسكُـــنْ إلى سَـــكَنٍ تُسَرُّ به
ذهـــبَ الزَّمـــانُ وأنتَ مُنْفَرِدُ

4- قد شـــابَ رأسُكَ في تذكُّرها
وهَـــفا الفـــراقُ ورقَّت الكَبِدُ

5- فاستَـــبْقِ عِرْضَـــكَ أنْ يُدنِّسَهُ
ظـــنُّ المـــريب وظـــنُّه حَسَدُ

6- لا تُجرِ شـــيبكَ للـــصِّبى فرساً
واقعُدْ فإنَّ لديكَ قـــد قعـــدوا

7- بل أيُّهـــا الرجل المُـــضرُّ به
حـــبُّ النســـاء فليسَ يتئِدُ

8- أخَّرتَ رُشْـــدَكَ فـــي غد فغد
بل كيـــفَ تأمـــنُ ما يَسوقُ غدُ

9- ترجـــــــو غـــــداً وغداً كحاملة
فــــــــي الحـــــيِّ لا يدرون ما تلدُ

10- في اليوم حظُّكَ إن أخـــــــذتَ به
وغــــــدٌ ففـــــي تلقائه العَـــــــدَدُ

تبـدأ القصـيـدة بزجـر النفس عن حب عـبدة وتذكـرها؛ لأنهـا لا تفي بموعـدها معه، ولأن انتظارها بات ضربـاً من العبث. فالزمان يمـضي، وقد وضع الشيب عـلامة دالة على جريانه. ويـأتي قوله «بل أيها الرجل المـضر به...» مـحاولة أخـرى لإقناع الذات بأن المسـتقـبل الغامض قـد لا يكون في صالحـها، فـتبـقى حياته كلـها انتظاراً ومعـاناة. وجود الشـيب يكشف عن المصـير النهـائي (الموت) لحيـاة (الأنا)، ممـا يحفز الشـاعر على التـحدي واستـغلال طاقات الحـياة المتـبقيـة لزمن الذات، إذ يقول لنفسـه «في اليوم حظك إن أخذت به».

إن الشاعـر يعيش في حالة صـراع داخل الذات، بين جانبـين : الجانب الأول يتـمـثل في الرضـــوخ للشـيب الذي ينذره بالفنـاء، ويطالب الذات أن تمضي في اليـأس؛ لأن المحبوبة (رمـز الحياة) قد حـجبت عنه خصوبـتها. ويعمق الشاعـر حث هذه الذات على الكف عن اللهو والصبا بكثرة اسـتخدامه أفعـال الأمر (دع، تعـز، اسكن، اقعد)، واسـتخدام النهـي (لا تجر)، وأسلوب الاستفهام الاستنكاري (كيف تأمن...). وأما الجـانب الثاني فيتمثل بالمضي في تتبع شـهوة الحيـاة، وإطلاق العنان للصبـا بممارسـة طقوس الحب مع المحبوبة، كي ينبذ الإحساس بالموت والخوف من الصيرورة.

ولمـا كان الشـاعر يغـالب المـوت بالحب، فإنـه ينزع إلى التوحـد مع المحبوبة (الشمـس) مستمداً من علو منزلتها، وقدرتهـا على إخصاب الحياة

عـالماً يـناقض أزمة الحـاضـر (الشـيب)، فيـحـقق نمطاً من التـوازن بين الإحـساس بالمـوت الذي فـجرتـه صورة الشـيب، والإحـساس بضـرورة استعادة الحياة باللجوء إلى صورة المحبوبة :

11- الحـــب تعجبنـــي لذاذتهُ
والفـــسقُ أقبـــحُ ما أتى أحدُ

12- لو كنـــتُ آمنـــةً خلوتُ به
يوماً فحـــدَّثني بما يجـــدُ

13- قالـــت لها تُعْـــفَينَ من رَفَثٍ
وعَلَيَّ أنِّي سَـــوف اقتَـــصِدُ

14- فأخـــلي له يكْحَـــل برؤيتكمْ
عيـــناً تعـــنَّاها بكـــم رَمَدُ

15- فلهـــوتُ والظلمـــاءُ جاثمةٌ
بالشمـــس إلاَّ أنَّها جَسَـــدُ

16- حتـــى انقضى في الصُّبحِ ملعبنا
وكـــذاكَ يهلِكُ مـــا له أمَـــدُ

إن نهاية القصـيدة تشير إلى أن الشاعـر توحد مع المحبوبة، فـحققت (الشمس) التي تمثل جـسد هذه المحبوبة خصوبة الحـياة، في زمن يعصف الموت فيه بحياة الذات وينذرها بالهـلاك. ويأتي قوله «كذلك يهلك ما له أمد» إشعـاراً بأن اللذة تنتهي كالحـياة المرتـبطة بالزمن، فهي إذن قصـيرة، ولم تحـقق له إشـباعـاً، لكنهـا على الرغم من ذلك أشـعرت الذات بقـدرتهـا على مـواجهـة مـشكلة ارتبـاط الشـيب بالـموت التي بـدت متـأزمـة في بداية القصيدة.

وربما تكون اللذة قد أعادت (الأنا) إلى الشعور بالموت ثانية، كما نلمح من القول ذاته «كذاك يهلك ما له أمد» وكأن اللذة التي نالها جزء من الشباب، أو من إطلاق العنان للشيب كي يجري وراء الصبا – كما أشار في البيت السادس– وحينما انقضت اللذة أو هلك زمنها، أسلمت الذات مرة أخرى للشيب، لتنتظر الموت الأبدي. ويأتي بزوغ الصبح نذيراً آخر بعودة الحياة من استغراقها في الظلماء باللذة إلى تيقُّظ المعاناة المتزامنة مع وجود الشيب.

وعندما حَرَمَ المهديُّ بشاراً من الغزل، الذي يرادف الحرمان من الحياة بخصوبتها وعطائها، نجده يعمم صورة الشيب على الذات، وكأنّ الشيب يحاول التهام حياته كما يحاول الموت متربصاً أن يلتهمها[54]:

صحا القلبُ عن سلمى وشابَ المُعَذَّرُ
وأقصرتُ إلا بعضَ ما أتذكَّرُ
وما نلتُها حتى تولَّت شبيبتي
وحتى نهاني الهاشميُّ المغرَّرُ

فالقلب يصحو عن سلمى، أو بمعنى ثان: يفيق من استغراقه في الحياة، والشيب يعم رأسه إلى المعذر. ثم يأتي قوله «أقصرت...» إشارة إلى أنه لم يعد قادراً على ممارسة الحياة كما كان في الماضي، إلا عن طريق التذكر أو استعادة الزمن، تلك الاستعادة التي يبدو فيها الماضي الذي عاشته الذات في ظل الشباب والحرية معارضاً للحاضر في ظل الشيخوخة والكبت.

ويشير قوله في البيت الثاني «حتى تولت شبيبتي» وقوله «حتى نهاني الهاشمي» إلى اقتران الشيب بنهي المهدي، وكأن الشيب يرادف

النهي. ومن هنا يصبح الشيب نذيراً بالموت الذي تتراخى فيه شهوة الحياة عن التوثب؛ ذلك أن المحبوبة تُرِكَتْ بأمر المهدي، والشيب عم الرأس كما يعم الموتُ الحياةَ.

وقد أكد ذلك بوضوح في قصيدة أخرى جعل فيها التخلي عن المحبوبة تخلياً عن الحياة وإيذاناً لها بالموت، وجاء هذا التأكيد على لسان المحبوبة بعد أن ذكر الشيب، وذكر تخليه عنها انصياعاً لنهي المهدي[55]:

فبكت بكيةَ الحزين وقالتْ : كلُّ عيشٍ مُودَّعٌ عن قريبِ

فالحياة نفسها (المحبوبة) تدعوه لتلبية شهوة الذات، لكنه يرضخ لأمر المهدي الذي يرادف الشيب والموت معاً، فيُسلم الذات للمصير النهائي (الموت).

-ه-

الطلل:

يبعث تأمل الطلل، وما أحدث الدهر به من خراب، تأملاً في الحياة نفسها؛ فالدهر قد أحال الديار من خصوبة إلى جدب، ومن جمع شمل الأحبة إلى فراق، أو موت... وجعل من الطلل مسرحاً لحركته فيه. ومع أن الشاعر يكره هذا الحاضر، ممثلاً بصورة الطلل الذي تعم فيه آثار الموت واليأس، لكنه يحبه في الوقت ذاته، فهو شاهد على الماضي المشرق، وهو الذي يشتم منه رائحة الحياة والصبا، قبل أن ينكبه الزمن ويحيل حياته إلى الموت.

يقول بشار في الطلل[56]:

1- يا دارُ بيـن الفرع والجِنَاب
عفا عليها عُقَبُ الأعقابِ

2- قد ذهبتْ والعيشُ للذَّهاب
لما عرفناها على الخرابِ

3- ناديتُ هل أسمعُ من جواب
وما بدار الحيِّ من كرّابِ[57]

4- إلا مطايا المِرْجَل الصخّاب
وملعَبِ الأحبابِ والأحبابِ[58]

5- في سامرٍ صابَ إلى التصابي
كانت بها سلمى مع الربابِ

6- فانقلبتْ والدهرُ ذو انقلاب
ما أقرب العامرَ من خرابِ

7- وقد أراهُنَّ على المثاب
يلهُونَ في مُستأسدٍ عُجابِ[59]

8- سهْـــــلِ المجـاري طيِّبِ التراب

نـــورٌ يُغنِّـــيه رُغــــــا الذبابِ

9- فـــي ناضــــرٍ جَعْدِ الثَّرى كُباب

يلقـــى التهابَ الشمـــسِ بالتهابِ

10- مثـــل المصلِّي الساجـد التَّواب

أيام يبـــــرُقْنَ مـــــن القِبابِ

11- حُورَ العيـــــونِ نُزَّه الأحبابِ

مثل الدمــــى أو كَمَــــــها العذابِ

12- فهــــن أترابٌ إلـــــى أتراب

يمشـــــين زوراً عـــن مدى الحِرَابِ

13- في ظل عيشٍ مُتْـرعِ الحـــلاب

فَابكِ الصِّــــبا فــــــي طللٍ يَبابِ

يدل التحديد الـمكاني في مطلع القصيدة على تمسكه الشديد بالديار، أو بالأماكن التي سكـنها الأحبـة وارتسمت ذكرياته فـيها. إنهـا شاهد على حياة كانت، وعلى حاضر يذكـر بالموت، ويومىء إلى أن ما حول الشاعر كله عرضة للفناء والتناهي. فالديار «قـد ذهبت والعيش للذهاب» ذلك أن إقفارها من العنصر الإنساني يمـثل غياباً لطمأنينة الذات، ووضعاً لها أمـام المصير الذي يحدق الموت فيـه متفردة في مواجهته، وضائعـة وسط الزمان المدمر. وفي الأفعـال الماضـية (عـفا، ذهبت، انقلبت) دلالات قـوية على الفناء الذي صيَّر الماضي إلى خراب، والتهم إشراق الـحياة وجمالها تاركاً الذات إثر هذا التحوّل ممزقة.

إن رحيل محبوبتيه (سلمى والرباب) يعني غياب مصدر الخصب الذي يستوعبـه رمز الأنثى، هذا الغياب الذي فرضه الدهر على الحيـاة مبعداً إياها

عن الطمأنينة والاستقرار، ومبقياً الذات في تيار الزمن المتقلب. يسعى الشاعر إلى تفريغ الطلل من مخزونه الزمني ببعث صورة محبوبتيه في الذاكرة، حيث يمثل حضور هذه الصورة الحياة، ويمثل غيابها الموت، فهي إذن حية ميتة في الوقت ذاته. وتبعث تلك الصورة أيضاً في مسرح الزمن (الطلل) ليؤكد باستحضارها أن الذات وهي في وسط الموت، تبقى على وعي عنيف بحضور الحياة، أو بحضور عناصرها. وتظهر الأثافي وغيرها من أجزاء الطلل ضماناً لبقاء معالم الحياة السابقة، وفي الوقت نفسه تشير إلى أثر الفناء في تلك الأجزاء التي تبرز لنا صورتها ملتبسة بالحياة والموت.

وحينما يرتد إلى مأساته في الحاضر (الطلل) يبكي على تولي ذلك العهد المشرق من الحياة، وكأنه يبكي على حياة الذات التي استنزفها الدهر، كما يستنزِف خصوبة الطلل، فأحالها من الشباب الذي يعادل خصوبة الديار إلى الشيخوخة التي تعادل الطلل. ويشير قوله «لما عرفناها على الخراب» إلى أن الشاعر أحس التغير الشامل على الديار بصعوبة؛ فقد ذهب زمن الإشراق بسرعة خاطفة أفضت إلى عدم التعرف، نتيجة عدم القدرة على استيعاب سرعة تحول الخصوبة إلى ضدِّها (ما أقرب العامر من خراب) وأن هذا التغير الذي حدث للديار هو نفسه الذي حدث لحياة الذات بفعل الزمن، والزمن الذي استغرقه تغيير ملامح الديار ليفضي إلى عدم المعرفة، هو نفسه الذي قطعته الذات لبلوغ هذه المرحلة.

إن الزمن الذي دمر الطلل هو عينه الدي دمر حياة الشاعر. فالذات إذن، امتداد لصورة الطلل الذي رحلت عنه المحبوبة وتركته خرباً، والذات رحلت عنها المحبوبة أيضاً لأنها في حالة الشيخوخة. ولذلك فإن الطلل وامتداده اختفت منهما الخصوبة والإشراق، وقد أظهرت صورة الطلل وصورة

الشيخوخة، أو تولي الصبا إحساساً حاداً بالموت المتربص بالحياة، فلا يملك الشاعر إلا أن يُخضع الذات للبكاء على الحياة المنقضية، وهو ماثل في سياق الموت «فابكِ الصبا في طلل يباب». وعلى هذا، نرى أن الشاعر حين يكشف عن تولي الصبا في البيت الثالث عشر، لا يدع للذات فرصة الإحالة إلى الماضي المشرق، بل يقف عند نقطة الوعي الحاد بحضور الموت الذي فجرته صورة الطلل. ولعل ذلك جاء تحفزاً إلى خصوبة قوية تؤمل الذات أن تعيد لها الإحساس بالأمن والطمأنينة، وهي في زمن الضعف والعجز، تلك هي خصوبة الممدوح (عقبة بن سلم) التي عمقتها الأبيات التالية من القصيدة [60].

إن صورة الطلل حين تنهض برمز الماضي المندثر، تقابل صورة الشيب وفي كلتا الصورتين، تشيع في النص هيمنة الموت على الحياة. يقول الشاعر في الطلل: [61]

وأبدى البلى فيها سطوراً مبينة
عباراتُها أن كل بيتٍ سَيَدْثُر

أليس يعني قوله أن هذه السطور المكتوبة التي يمكن أن تنبىء عن قابلية الاحتفاظ بالبقاء – بعد أن أحال الموت تلك الديار إلى خراب– تنذر في الوقت ذاته بالفناء، كما يمكن أن تنهض صورة الشيب بالمدلول ذاته؟ ونلحظ هذا الالتقاء بينهما جليًا في قوله الذي سبقت الإشارة إليه[62]:

لا يرحل الشيب عن دارٍ يحلُّ بها
حتى يُرحِّل عنها صاحب الدار

فالشيب، على الرغم من مواكبته لحياة الذات، لكن في هذه المواكبة

إنذاراً بالفناء الذي سيُحيل الديار بعدها إلى خراب.

إنّ الشيب والطلل علامتان في سياق الزمن، توحيان بأن جانباً كبيراً من العمر قد تولى، وأن الماضي هيهات له أن يعود، وإنْ كانت الذات تُغالب الإحساس بالموت بتراميها إلى الحب[63]:

دعيني أصِبْ من مُتعة قبل رَقْدة
تكادُ لها نَفَسُ الشقيق تزولُ
وإني لآتي الأمرَ أعرفُ غيَّه
مراراً وحِلْمي في الرجال أصيلُ
ولما رأيت الدار وحشاً بها المها
ترودُ وخيطانُ النعام تجولُ
ذكرتُ بها عيشاً فقلت لصاحبي
كأن لم يكن ما كان حين يزولُ
وما حاجتي لو ساعد الدهر بالمنى
كَعابٌ عليها لولؤ وشكولُ
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا
وأن بقائي حين شِبْت قليلُ
أقولُ لقلبي وهو يرنو إلى الصِّبا
علام التصابي والحوادث غولُ
لعلكَ ترجو أن تعيشَ مُخَلَّداً
أبى ذاك شبان لها وكهولُ
فبِتْ خائفاً للموت أو غير خائفٍ
على كلِ نفسٍ للحمامِ دليلُ

يبدأ الشاعر قوله بفعل الأمر «دعيني» مما يدل على أنه كان بحالة قلق

وصراع مع ذاته، وأسقط هذا الصراع على الخارج ليبدو صراعاً مع المرأة، يحاول فيه أن يحسم الأمر، فيتخذ قراراً يمضي في ضوئه. يريد الشاعرُ الترامي إلى اللذة قبل أن يفتك الموت به، ويرقد في سكون أبدي. ويقدم للمرأة مسوغات اندفاعه، بأنها جاءت بعد تأمل طويل لحركة الحياة ولم تأت عبثاً، إنه يقدم على اللذة وهو يعرف غيَّها. إن وعي الشاعر الحاد بأن ما يحيط به كله عرضة للفناء والتناهي، قد حفزه إلى الإقدام على اللذة، كي يبلغ بما تبقى له من زمن اكتمال شهوة الحياة (الموت)، وهو يمارس الحياة بحدتها وعنفها، فيحقق وجوده بمستوى تلك الحدة.

وتعمق صورة الطلل هذا الإحساس، وتشكل بذلك مثيراً للبحث في مشكلة الموت؛ فالطلل الذي كان خصباً بوجود العنصر الإنساني، تحول إلى مسرح لحياة الحيوان، يزخر بحركة مستمرة لا تخضع للثبات؛ فالمها «ترود» والنعام «تجول». وعلى الرغم من أن الحياة الجديدة – التي جاءت تالية للعفاء – يمكن أن تشف عن إرهاصه بحياة إنسانية في المستقبل، لكن الأبيات تكشف عن إحساس (الأنا) بالتوتر، نتيجة وعليها بحضور الموت؛ فتوحش الديار يمكن أن يعني محاولة لإيجاد نوع من التوازن بين اليأس من انبعاث الحياة بعد انقلاب الدهر، والأمل في استعادة خصوبتها بوجود الإنسان مستقبلاً. وعندما يحاول الشاعر اقتناص الماضي، ليشعر بالقدرة على امتلاكه، وأنه ما زال حيّاً في مناخ الموت والغياب؛ يجد أن هول الحاضر أشعره وكأن الماضي لم يكن موجوداً، بعد أن طواه الزمن.

وتأخذ أزمة الشاعر بالانبثاق قويّة، حين يتحدث عن الشيب، فيقول «بقائي حين شبت قليل»، فالشيب هو معضلة الذات أمام الزمن، تلك المعضلة التي توحدها مع اليأس، والتلازم مع الإحساس بالموت، خاصةً حين تجتمع صورة الطلل مع صورة الشيب. يقول أحد الباحثين في سياق

الحديث عن علاقــة الطلل بالشيب في الشعر الجاهلي : «لقـد كان الأمل يحدو الشاعر ببعث الحيـاة في الطلل، تلك الحياة التي تعم المكان والإنسان، ولكنه حينما يُواجه بمشكلة الشـيب، فإنه يرى في ذلك نذيراً بالفناء، ويتجه تفكيره إلى الموت. وإذا تعايش هاجسا الحـياة والموت في الطلل، فإن هاجس الموت غلب على الشاعر في أثناء الحديث عن الشيب، وفي مقابل الأمل الذي يراوده في الأطلال نلمح اليأس، وهو يتحدث عن الشيب»[64].

يمكن أن يرمز الطلل هنا إلى الرغبة في انبعاث الحياة عن طريق البحث عن اللذة، قبل أن يداهم المـوت حياة (الأنا) كـما داهم الطلل ذاته. وتأسيـساً على هذا، تبـدو حياة الـوحش على الطلل مثـيرة للحـزن والحسرة، مـع أنها تحمل معنى الحياة. وفي المقـابل يبدو الشيب صورة للموت الذي يعيش مع (الأنا) حتى تبلغ رقدتها الأخيرة. إن قلب الـشاعر الذي يرنو إلى الصبا يمثل سعي (الأنا) لبث حـياة جديدة في طلل الذات (شـيخوخـتها)، لكن الشــاعر يعود فيــسأل قلبه : لماذا يحـاول بعث الصبا وضربات الدهـر تأخذ صورة الغول فـي تحولاتها؟ إنــهما (الدهر والغـول) يستـويان بالتقلب والـتربص لإهلاك الإنسان، كمــا أن هذه المحاولة للانبعـاث لن تحقق الخلود للأنا التي تعاين فعل المـوت وهو يفتك بالبشر شبـاباً وكهولاً، أي يهلك الوضـع الراهن للذات (الكهولة) ويهلك نقيـضها المنبعث باستعـادة الزمن (الشباب). وكأن الشاعـر يقر أن الاندفـاع إلى اللذة رغبـةً في الانفلات من قـبضــة الموت لن تحـقق له الخلود، بل تعني الهـروب من المـشكلة؛ لأن المـوت هو الذي يُنهي حياة الإنسان، وهذه الحقيقة لن تتغير.

وما دام الـطلل في حقـيقة الأمـر، يستـوعب فكرة التـأمل في مصـير الإنسان، فإن على المرء أن يتجاوز البكاء على الحياة دون جدوى، وينظر إلى ما بـعد الموت. إن الـطلل يشكل مثـيراً للتـفكير في المـصيـر، وليس يشكل

المصير ذاته كي تقف الحيـاة عند هذه النقطة. ولهذا ينبغي لمن يتطلع إلى ما بعد المـوت، أن يفكر في الحشر والحـساب (الحياة الأبدية) ويتـرك الخوض في أمر الديار الخربة، أو الانحصار في بوتقة الحاضر.

ولعل دعـوة الشاعـر إلى تنكب الوقوف بالطلل كـانت من هذا القبـيل، يقول[65]:

كيـــف يبكي لمحْـــــبَسٍ في طُلُول
مَنْ سيُفْــــضي لحــــبس يوم طويل
إن في الحشـــــــــر والحساب لشغلاً
عن وقـــوفٍ لكل رســـمٍ مُحيل

يبدأ قوله بالاسـتفهام الاستنكاري «كيف يـبكي ...» ليعيب على أولئك البكائين على الحيـاة حين يداهمهم الزمن، ويخـرب حاضرهم المشـرق، فلا ينظرون إلى ما بقي من زمن دنيـوي، أو إلى ما ينتظرهم من حيـاة أخروية، تمثل مشكلة الإنسان الحقيقـية أمام الموت. يقول عز الدين إسـماعيل في هذين البيتـين : «وهذه النظرة بالغة العمق في الإحسـاس بحقيقـة الموقف ودلالته النفسية والاعتقادية في ذلك التـقليد القديم، فلم يكن وقوف الشاعر الجاهلي بالأطلال ... سوى تعبيـر روحي عن قلقه إزاء ظاهرة الموت الذي يأتي خبط عشواء (كما قال الشاعر الجاهلي)، وإزاء ما يكون أو لا يكون بعد الموت. فلم يكن أمام الشـاعر آنذاك سوى أن يقف مـتحسراً عـلى الأيام الخوالي الحلوة، قبل أن يلقي به الموت في تيه المجهول. وحين جاء الإسلام بعقيدة البعث في الحيـاة الأخرى، حيث يكون الثـواب والعقاب، أنارت هذه العـقيدة ذلك التـيه، ورسمت صورة لما يكون بعد الموت من معاد إلى حياة الخلود الأخروية في النعيم لمن أحسن، وإلى العذاب لمن أسـاء. ومن ثم يصبح الحديث عن الطلل

نوعاً من الردة الجاهلية حيث كان العربي ما يزال قلقاً مضيعاً أمام ظواهر الكون الكبرى. وأولى من هذا – وقد أنار له الإسلام الطريق– أن يجعل همه في التفكير فيما ينتظره في حياته الأخروية من حساب على ما قدمت يداه. وإلى هذا ذهب بشار»[66].

ومن أجل ذلك، فإن من الصعب علينا أن نكتفي بالقول: إن هذين البيتين من ملامح الشعوبية عند بشار، كما ذهب محمد محمود نوفل[67]، أو إنهما من قبيل الاستهزاء بالبكاء على الأطلال، كما ذهب محمد مصطفى هداره[68]، دون أن نكلف أنفسنا بأكثر من ذلك.

هوامش الفصل الثاني

1- رأى بعضهم أن الدهر لا ينقطع أبداً في حين يكون الزمان من شهر إلى ستة أشـهر. وقـيل: إن الدهر هو الزمـان الطويل، ويطلق على القـصـير تجـوزاً واتسـاعاً. انظر في ذلك: الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) 1982، مادة (دَهَرَ). ورأى آخرون أن الزمان هو الدهر. انظر: لسان العرب، مادة (دَهَرَ).

2- الزمن في الأدب. هانز ميرهوف. ترجمـة: أسعد رزوق، مـؤسسـة سجل العرب (القاهرة)، 1972، ص10.

3- الديوان: 1/271-272.

4- الركح: ركن الجبل.

5- الشأنان: هما العرقان اللذان يخرج منهما الدمع.

6- انظر: الحب والموت، إبراهيم سنجلاوي. ص126 -127.

7- الديوان 3/8.

8- الديوان 1/264.

9- المندلث: الذي لا ينفكّ في الحرب عن القتال.

10- الديوان1/158.

11- الديوان 4/99-100.

12- لقيمان: لعله تصغير لقمان بن عـاد الذي زُعم أنه عمِّر عمر سبعة نسور، أو لعله لقمـان المذكور في القرآن الكـريم. وهرماس: لعله هرمس الذي وضع علم الحكمة في مصر، ويسميه المصريون القدماء ثوث، ويعتقدون أنه عمّر طويلاً ،وأنه علّم الناس تصبير الموتى. انظر: الديوان 4/100 (الهامش).

13- الديوان 3/22.

14- الديوان 3/24.

15- الديوان 148/3.

16- الديوان 230/1.

17- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف. ص 57.

18- الديوان 278/1-280.

19- القليب: القبر العميق.

20- الشعيب: مزادة الماء.

21- السميذع: الشجاع.

22- الغدو: السير صباحاً. التهجير:السير في نصف النهار. الرائح: الخارج في المساء.

23- الأغاني 161/3.

24- انظر: الأغاني 220/3.

25- مشكلة الإنسان، ص 122.

26- انظر: في الأدب العباسي. مطبعة النعمان (النجف الأشرف) ط3، 1970، ص150.

27- انظر: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. ص 519.

28- دراسات في الأدب العربي: العصر العباسي. منشأة المعارف (الاسكندرية)، د. ت، ص 56.

29- رثاء الأبناء في الشعر العربي. مكتبة المنار (الزرقاء- الأردن)، ط1، د. ت، ص67.

30- الديوان 188/2.

31- انظر: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي. تحقيق: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي (القاهرة)، ط3، 1923، 311/2-313.

32- الديوان 114/3.

33- الديوان 256-255/4.

34- انظر: ما فوق مبدأ اللذة. ص91-93.

35- تزيين الأسواق في أخبار العشاق. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ط2، 1987، 423/2.

36- ديوان الصبابة. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، 1984، ص 10.

37- الديوان 207/2.

38- الديوان 190/2.

39- الديوان 77/2.

40- انظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. دار القلم (بيروت)، د.ت، ص 459.

41- موقف الشعر من الفن والحياة، محمد زكي العشماوي. ص 160.

42- الديوان 88/4.

43- الديوان 363-362/1.

44- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 84.

45- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة (بيروت)، ط3، 1973، ص 174.

46- الديوان 127/3.

47- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم، ص 76.

48- ديوان شعر بشار بن برد. ص 127.

49- الديوان 207-206/1.

50- انظر : الديوان 371/1.

51- الديوان 55/4.

52- الديوان 252/4.

53- الديوان 66-64/3.

54- الديوان 234/3 - 235.

55- الديوان 224/1.

56- الديوان 164/1-165.

57- كراب : بمعنى أحد.

58- مطايا المرجل : هي الأثافي؛ لأن المرجل يعتلي عليها، فكأنه يركبها. والصخاب : الكثير الغليان.

59- المثاب: مقام الساقي من البئر، يُقال: ثاب الحوض، إذا امتلأ.

60- انظر: القصيدة نفسها في الديوان 168/1.

61- الديوان 93/4.

62- ديوان شعر بشار بن برد. ص 127.

63- المصدر السابق، ص 178-179.

64- الزمن في الشعر الجاهلي. عبد العزيز محمد شحادة. مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي (إربد- الأردن)، 1995، ص 118.

65- الديوان 173/4.

66- في الأدب العباسي: الرؤية والفن. دارالنهضة العربية (بيروت)، 1980، ص 40-41.

67- انظر : المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي. مطبعة وأوفست النصر (نابلس)، ط1، د.ت، ص 52.

68- انظر : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. المكتب الإسلامي (دمشق)، ط1، 1981، ص 163.



الفصل الثالث

الاتجاه الإنساني والتقاء الحب بالموت

-1-

المحبوبة:

آراء النقاد والدارسين المحدثين في المحبوبة:

حظيت صورة المحبوبة في شعر بشار باهتمام كبير من النقاد والدارسين المحدثين، وقد تتبع معظم هؤلاء صورتها من خلال رؤيتهم لحب بشار كما استقوها من طبيعة سلوكه، وظروفه العضوية، ومعتقدة، حتى بدت لنا المحبوبة صورة ممسوخة ناتجة عن تصرفات بشار وشهوانيته، وكأن هذه المحبوبة تعيش بمنأى عن الشعر، مجردة عن دلالاتها الرمزية فيه. فعباس محمود العقاد يرى أن الحس أخذ عند بشار مكان الخيال، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات التي لا يقنع بها المبصرون[1]، ولهذا كان غزله «وصفاً للذات الحس التي يباشرها أو يشتاق إليها، وكان حبه للنساء لا حبًا للمرأة ... أو كان حبًا للأنثى التي يراها واحدة في كل امرأة»[2]. ويجد المازني أن المرأة عند بشار لم تكن إلاّ أنثى «يصبو الرجل إلى جسدها، وأداة يرضي بها غريزته، وندر أن يرتقي إحساسه بها إلى المعاني النفسية، وكان لا يفرغ من التشبيب بالنساء، أو على الأصح من وصف ما يشتاق إليه منهن، ويطلبه عندهن من اللذات، إلا ليذكر فحولته وتنزّيه»[3]. ويقول مارون عبود: «أدرك بشار الجمال بعين الغريزة العمياء فتخيل المرأة مادة استهلاكية لا غنى عن استهلاكها، كالسكر

والرز مـثلاً...»[4] . ويذهب يوسف خليف إلـى أن المرأة «لم تكـن في شعـره محبوبة يتـغنى بها، ويصور حبه ووفاءه وإخلاصه لهـا، وإنما كانت وسيلة للمتعة الحسية التي عاش حـياته يبحث عنها في كل امرأة تقابله، وكأنه ذئب جائع لا يكف عن البحث عن فرائسه»[5] .

وقد غـذى هذه الاتجاهات في التفـسير تعدد أسـماء النساء في شـعر بشار، مما جعل غزله غير معبر عن حبه بقدر ما يصور لهوه وعبثه[6] ، ونُظر إلى العلاقـة بينه وبينهن على أنهـا «ليست عـلاقة حب بقدر مـا هـي صـلة عابرة أو نزوة طارئة»[7] ، وأنه في حبه وغزله الذي تبدو فـيه حرارة المحبين وغرام العشـاق بعيد عن الصدق لا يُعـبر عن مكنون نفسه ومـا فطرت عليه، وممـا يدل على ذلك أنه كان يضرب علـى الوتر نفسه في ادعـاء الحب وشدة الصبابة لكل واحدة تغزل فيها، بحيث يقول فيها ما قال في غيرها[8] .

وشكك بعض الدارسـين في صـحة هذه الأسـمـاء «لأن المعـروف أن الشعراء كـانوا يحرصون على التكنيـة بأسماء جميلة ذات نغـمة موسيـقية، خفيـفة على الأذن تكشف معاني لهـا بالقيم الجماليـة صلة، وكانوا يذكرون هذه الأسماء في أشعارهم كي تكسبهـا جمالاً وحياة وحركة ... والدليل على ذلك أن هذه الأسماء تتكرر في أغلب ما وصل إلينا من الشـعر العربي جاهلية وإسلامية»[9] .

واتجه آخرون في تعليل لجوء بشـار إلى الغزل الحسي، إلى الربط بين الغزل والمـعتـقد؛ فذهبـوا إلى أن خلاعـته ومجـونه وإفحاشـه من المظاهر العمليـة للزندقة[10] ، والتحـرر المطلق من قيود الدين كأي شـعوبي[11] ، وأنه يصـدر عـن تلك النـزعـة الإلحـادية العـامـة التي طـغـت على حـيـاته ومصيره[12] .

لقد أفضت دراسة صورة المحبوبة – اعتماداً على هذه المنطلقات– إلى رفض بعضهم وجـود الحب عنده؛ فالمازني يقول : «وبعـيد جداً أن يكون ذو الطبيـعة الحيـوانية ممن تستـغرقهم العـاطفة، أو تستـولي عليهم فكرة»[13]. ويتسـاءل طه حسـين قائلاً : «هل أحب حـبًا صـادقاً؟ هذا سـؤال أحاول أن التمس الجواب عليه في شعر بشـار، فلا أجد إلى ذلك سبيلاً»[14]. أما بطرس البستاني، فـيرى أنه لم يعرف للحب معنى صحيحـاً، ولا اختلج فؤاده لمرأى الجمـال، وهو لا يرى ... فهو فاسق القلب، شـهواني الحب، لا يفهم منه غـير اللذة الحيوانية[15].

وسـوف نـرى من خلال دراسة صـورة المحـبوبة أن وضع الـحدود الصلبة بيـن الحسيـة وغير الحـسية، قـد يبعد عن مكنـونات الشعر نفـسه، ويضعف قدرة هذه الصورة على توصيـل رؤية الشاعر للوجود، هذا الوجود الذي تندغم فيـه صورة المحـبوبة، لتشـكل خيوطاً مـتشابكة تحـمل رموزاً للحياة والموت.

ولمناقشة قضية الحسية التي ألحوا عليها في دراسة صورة المحبوبة في شعـر بشار، والتي اختلطت مـعانيها في أذهانهـم بين المادية والتعبـير الفـاحش؛ سنأخذ ثلاثة نمـاذج شعـرية جاء بهـا بعض النقاد للتـدليل على حسيته.

يقول بشار[16] :

بعثـــــــــت بذكـــــرها شعري
وقدَّمــــــتُ الـــــــهوى شَــــرَكا
فلمـــــا شاقـــــــــها قولـــــي
وشـــــــبَّ الحـــبُّ فاحتُنِــــكا

أتتنــــي الشمـــــس زائـــرةً

ولـــــــم تكُ تبـــرحُ الفَلَـــكا

تقـــــولُ وقد خلـــــــوتُ بها

تكلَّـــــم وأكفنـــــــــي يدكا

وجدتُ العيش فـــــي سُـــعدى

وكان العـــيشُ قـــد هَلَــــــكا

فالشاعر يبعث بـذكر المحبوبة شعره، مما يشـير إلى أن الذكر يختلط بالحب هذا من ناحية، ويشـير من ناحية أخرى إلى أن الحب داعيـة للشعر أو باعثه، فكلما تصاعدت حدة الذكـر تصاعد الحب، وواكب هذا التصاعد درجة عنيفة من التوتر الطاغي نتيـجة فقدان الحضور الحقيقي للمـحبوبة. وحينما تجلت صورتها للشاعر، بعد أن نال الشـعر المنبعث مع الذكر رضاها، وكان الحب قد تنامى كالكائن الحي الذي كلما تقدم في السن تعمق الحياة وأحنكته التجـارب، جاءت إليه. فـلماذا جعل مـجيء المحبـوبة التي تقمـصت صورة الشـمس، بـعـد أن شب الحب؟ ولمـــاذا ينسب الزيارة في بدايـة الأمـر إلى الشمس، ثم ينسـبها بعـد ذلك إلى سُعدى؟. فـالمحبـوبة هي الشمس التي لا تبرح الفلك، والفن الذي يترامى إلى الخلود هو الوحـيد الذي يستطيع الارتقاء إلى منزلتـها السامـية الخالدة، للابتـهال إليـها كي تعانق حـياته المـجدبة، وتمارس مـعه طقـوس الخصوبة. ألم يخـبرنا الشـاعر أن الحب لديه يتـخذ صورة الـطفولة، وأن الويل له أو المـوت، إن شب هذا الحب[17]، أي إن وصلت شهوة الحياة إلى تكاملها؟.

وفي هذه الحالة من الـتوتر الطاغي في الذات، تترك الشـمس موقعـها الذي لم تكن تبرحه من قـبل، لكي تعيد له الحيـاة، وتجدد خصوبتهـا، ملبية بذلك نداء الحـب والفن. ونلحظ هذا من خـلال قـولـه : «وجـدت العـيش...»

وإردافه على هذا بقوله : «وكان العيش قد هلكاً» فـزيارة المحبوبة، أو معانقة رمز الحيـاة الخالدة للفنان، وهبتـه حياة جديدة، دفـعت عنه سعي الحب إلى الاكتمال أو إلى الموت، نتيجة افتراضها البين المطلق.

ومع أن المحبوبة تحاول أن تكتفـي بوجودها إلى جانبه، إلا أن الشاعر يريد أن يبعث في ذاته الحـياة بنفي الحرمان الدائم منها؛ لأن مـمارسة الحب معهـا، تعني ممارسة طقـوس الخصوبة التي تُثري الحب والفـن معاً. ولذلك نشتم من البيت الأخير أن هذه الخصوبة قد تحققت.

ومـمـا يلحظ أن الشـاعر بعـد تلك اللذة، يـقول : «وجـدت العـيش في سعـدى»، وليس في الشمس. أليس يعني هذا أن الشمس قـد عادت إلى علوها رمزاً، وأن الحيـاة بعد أن تحققت فيهـا الخصوبة أصبحت تتناوشـها صورة المرأة الفن، وصورة المرأة الواقع؟ وأليس يعني هذا أن الشاعر لم يخلص من صورة المـرأة التراثية في الشـعر الجـاهلي، تلك الصـورة التي علقت برمـز الشمس المعـبودة الأم[18] ؟

وينتخب صلاح عبدالصبور من قصـيدة لبشار أربعة أبيات، ليدلل بها على حسيته، بل على إغراقه في النزعة الحسية التي تكشف عن نفسه التي لا ترضى بهذا الحب الرومانتيكي، بل تطلب الحب المتحقق[19] :

ألا قل لتـلك المالكـيـة اصبحـي
وإلا فمنـيـنا لقاءك واكـذبي
عدينا، فإن النفـس تُخـدع بالمـنى
وقلـبُ الفتى كالطـائر المتقلب
إذا يئست نفسٌ امـرىء مـن حبيبه
تبدَّل أخـرى مركباً بعـد مركب

وما الحـــــب إلا صبـــوة ثم دنوة
إذا لم يكن كـــان الهـــوى روغ ثعلب

فهو يُخيِّـر المحبوبة بين أمرين : إما أن تبدي له من الحب شـيئاً يعلقه بها، وإما أن تجـعل الأماني قائمة دون الإيفاء بهـا. غير أن طبيعة عـلاقته مع المحبـوبة (عبدة) -كما سنرى- تنسـجم مع الخيار الثاني، فـماذا يمثل هذا الخيار لبشار فناناً؟ وماذا يمثل الوفاء من طرف واحد في الحب، حتى يصل وفاؤه إلى اليأس؟

بقاء المحبـوبة (رمز الحب والفن) بعيدة البعد كـله، غير قادرة على أن تهب الحيـاة وعداً بإخصابها، أو أن تمـارس طقوس الخصوبة، يمـثل اليأس الذي يفضي إلى موت الحب. فتأخذ (الأنا) بإزاحته عنها بالتحول إلى وسيلة حب أخرى، يمكن أن تغـذي تصاعد الحب وإخصـاب الفن. إنَّ العاشق الفنان في حبّه، لا يتخلى عن ممارسة تلك الشـهوة، أما إن تخلى عنها أو أجلها فذلك يرجع إلى متطلبـات الحب والفن في البقاء. وقد يحـاول هذا العاشق أن يعلق تلك الممارسة، فـيقرب الصورة المشتهاة إلى ذاته ثم يبـعدها، رغبة منه في تأجيج نار الحب، وحرصـاً على إبقاء منزلة ذلك الرمز غامضـاً، يطالبه دائماً بالمزيد للكشف عن عالمه. ولعل هذا ما كـان يريده بشار من عبدة. إن شـهوة الحياة إذا لم تمـارس، أو إذا لم تعط آمالاً بالخصوبة التي يمـكن أن تخدع بها الذات؛ فإن صورة المـحبوبة التي تستـوعب رمز تلك الشهوة، تصـبح مثاراً لليأس الذي يردها إلى قحل الحياة، ويذكرها بالموت.

ونظرة عامة إلى النص كاملاً تؤكد لنا ذلك[20] :

ا- ألا قُـلْ لتلـــك المالكيةِ أصْبِـــحي
وإلا فمنِّيـــــــنا لقـــــاءكِ واكذبي

2- عدينا فإنَّ النفـــسَ تُخـدعُ بالمنى

وقلـــبُ الفتى كالطـــائر المتقلِّب

3- وقـــد تامني مَـــنْ لا يزال مُباعداً

على قُــرْبِ من يدنو بِسَــهْلٍ ومرْحَبِ

4- فإنَّـــكَ لو تجفــــوكَ أمٌّ قريبةٌ

تجافيــــتَ عنـــها للبعيدِ المقرَّبِ

5- إذا يئــسَتْ نفسُ امرىء من قرينة

تبدَّل أخرى مَــركباً بعــد مركــبِ

6- فلا تُمسكــــيني بالهوان فإنَّني

عن الهون ظعَّـــان لقصدِ الملحَّــبِ[21]

7- حَبَسْتُ عليكِ النَّــفس حولين لا أرى

نوالاً ولا وعــــداً بنــيلٍ مُعقَّبِ

8- وما كنتُ لو شمَّـــرت أولَ ظاعنٍ

برَحْلـــي عن جذبٍ إلى غير مُجذبِ

9- ولكنني أغضي جُفـــوناً عن القذا

وأحفـــظُ ما حمَّلتـــني في المغيَّبِ

10- وأنـــتِ بما قرَّبتنـي واصطفيتني

خلاءً وقـــد باعدتني بُعْـــدَ مذنبِ

11- كقــائلة : إن الحمــــار - فنحِّه

عن القَتِّ- أهـــلُ السمــسمِ المتهذِّب

12- وما الحبُّ إلا صــــبوةٌ ثم دَنْوةٌ

إذا لم يكن كـــان الهــوى رَوْغ ثعلبِ

فالحياة القـائمة على نمط واحد هو الجفاء من المحـبوبة، وفي المقابل

الوفـاء من العاشق، لابد أن تـتعـرض إلى تحول العـاشق عن وسـيلة الحب، رغبةً في الإبقاء على شهوة الحيـاة متيقظة. إن الحب «يقوم على هذه الثنائية: البين واللقـاء، فلا بين بلا لقاء ولا لقاء بلا بين، فـالبين المطلق لا يعني الحب قط، إذ لا بد للعاشق من قرب ولـقاء حتى يتأجج حبـه، ولولا اللقاء لما أحس العاشق بفداحة البين»[22]، ولا بقدرة المحبوبة على مـحو قحل الحياة. وعلى الرغم من ذلك، فإن الشاعـر يُبقي المجال مفـتوحاً للقاء، فيؤكـد أنه يعفو عن ظلم المحبوبة، ويغض الطرف عن الأذى الذي تسببه له من جراء هجرها.

ويؤكد الشاعـر مرة أخرى أن حياة الحب لا تقـوم على جانب واحد هو الجفـاء المطلق، من خلال المثل الذي يضـربه، حينما حـاولت امرأة أن تكرم حمـاراً، فقطعت عنه أكل الـقت وأطعمتـه السمـسم، وهو لا يريده. أليس هذا التوسل إلى المحبوبة للقائه، وللتخلي عن البين المطلق هو توسّل إلى قدرتها على ردع الحب عن الاتجاه إلى اليأس الذي يحرم الحب توثبه فيعادل الموت؟ إنه بإجابة مـختـصرة يتضـرع إلى ربة الفن أن تتدخل لإزاحـة هذا السكون الزاحف إليه في ثوب القطيعـة، كي تحفز (الأنا) على تصعيـد الحب، وتحقيق ولادة الأثر الفني.

ويقول بشار في المحبوبة[23]:

1- يا ليلــــتي تزدادُ نُكــــرا
من حــــبِّ مــــن أحببتُ بِكرا

2- حوراء إنْ نظـــــرت إليـــ
ـــك سقـــــتك بالعينين خمرا

3- تُنســـــي الغَويَّ معــــاده
وتـكـــــون للحكـــــماء ذِكرا

4- وكـــــــــأنَّ رَجْـــعَ حديثها
قـــــــطَعُ الرياض كُســـينَ زهرا
5- وكـــــــأنَّ تحـــــــتَ لسانها
هاروت يَنفُـــــثُ فيه ســـــحرا
6- وتَخالُ مـــــا جَمَعتْ عليـــــ
ـــــه ثيـــــابها ذهبـــاً وعطـــــرا
7- وكـــــأنَّها بَردُ الشـــــــرا
ب صَفـــــا ووافق منـــــك فطرا
8- جنـــــيَّةٌ إنســـــــــــيَّةٌ
أو بيـــــن ذاك أجـــــلُّ أمـــرا

صورة المحبوبة في النص تسمو عن صورتها الإنسانية لتقترن بعالم الجن، فهـي "جنية إنسيـة" إن لم تكن أجل من ذلك غـموضا. إنهـا تلك التي يتطلع إليها العاشق كي يغـيب إحساسه المرهف بسحرها، كمـا تُغيِّب الخمر عقله، فيسـتقي من رمز الخصوبة والجمال إلهامـة الفني، ومن رجع حديثها رجعـاً لثراء الحيـاة وعطائها. ومن الجائز "أن يكون لـرجع الحديث أثر في إنعـاش الجـسم وإحيـاء النفـس، ومن الجـائز أن يكون فـي قطع الرياض المكسوة معنى الأنوثة والأمومة مقترنتين"[24]، وقادرتين على منحه خصب الحياة (الحب والفن) كـما يهب رمز الأنثى للحياة خصوبتـها، ويجعل الفنان ينظر إليهـا ربةً للحب، يحمل وجـودها عطاء الأمومة أو الأنـوثة الذي يحفظ الحياة من الانقراض.

وفي هذا ما يدحض الحسيـة المزعومة "فجسم هذه المـحبوبة جوهر مصفّى يرمـز إليه بالذهب، أو هو قد استحال إلـى عطر، كل أولئك يباعد بين هذه المحـبوبة وكثـافة المـادة، ويطلق حولها جـواً من السحـر، وكلما تأمل

بشار لم يقنع بما انتهى إليه، لذلك ظل يتسامى ويثب دفعة بعد دفعة.. وفي البيت (السابع) أصبحت محبوبتنا شرابا يذوقه المفطر، فاجتمعت عنده نشوة الجسم والروح. (ولكن في وسع باحثين يرجعون إلى حياة بشار أن يقولوا هذا شعر كاذب، فبشار رجل متهتك يقصد إلى متعة البدن. وهذه النغمة التي طال علينا ترديدها، نكر على الشاعر بالهجوم؛ لأننا لا نرى شعره مستقلاً عن حياته، ولأننا نفهم حياة بشار فهماً جزئيًا، وكأن الشعر الذي أنتجه بشار ينبغي أن يكون أبداً صورة عن أخباره وسيرته. وكأن الحياة الفكرية عند بشار يجب أن تستقيم مع ما عرفناه عنه، وكأن بشاراً يحرم عليه أن يعبر عما يمكن أو ينبغي أن يكون). وكأن من العسير أن نتأمل هذه المحبوبة إلاّ بعد رياضة شاقة، فمحبوبته رمز للجوهر الذي يصعب تحليله "[25].

المحبوبة "عبدة" والحب العذري:

خاض كثير مـن النقاد والدراسين المحدثين بقضية العـفة في شعر بشار بمحـبوبته عبدة، ووضعـوا تأويلات وتفسيرات مختلفـة. منها ما يراه إبراهيم المازني، أن غزلـه في عبدة "إحدى اثنتين: أن تكون عـبدة هذه امرأة حقيـقية صبا إليهـا فلم تمكنه منها فألحَّ عليها ولج في التـودد إليها، وهي لا تزداد على التـودد إلاّ دلالاً. أو أن تكـون من مـخلوقـات الخـيـال، أو اسـمـاً استـعاره وأدار عليـه القول ليشـتهـر بذلك، تشبـهـا بكثيـر وجمـيل وقيس وأضرابهم من هذه الطبقة "[26].

ويعلل جورج غريب غزله العفيف في عبدة بأنه " وليد الصدق من جهة ووليد العـصر الأموي الذي لم تجـرفه بعد صراحـة العصر العـباسـي، ولأن المعشوقة على جانب من التصـوف. من هنا كان غزل بشار في عبدة تقليدي النزعة حـيناً محدث النفـحات أحيـاناً. على أن الشاعر الضـرير لم يثبت على حب هذه الغانية إنما انجـرف بأحاسيسه العمياء، يلتـمس المرأة أينما وقعت إحدى جوارحـه عليها، أو معـتمداً لها السـمع لتجسيدهـا في خياله "[27]. ولا يستبعد محمود سالم محمد "أن يكون بشار قد أحب حبًا صادقاً، بداه هازلاً ماجناً، فلما اسـتعصى عليه، شعر بمـيل حقيقي إلى مَنْ تأبّت عليه فـأحبها، وصـدق في حبـها، فـراح ينظم فيـها الشـعـر العفـيف الخالي من الفـحش ليسترضيها، وليجعلها تبادله الحب بالحب، ولما كان أعمى قبيح الصورة لم يجـد إلا العـفة فـــي الـقول الجـميـل، واللهجـة الصادقـة سـبيـلاً إلى قلب محبوبته[28] ".

وقد يكون من التضليل أن نتتبع صورة المـحبوبة في الشعر في ضوء ثنائية العفة والحسية بمعانيهمـا الساذجة، " فالعفاف كلمة واسعة، لا ينبغي أن تُطلق إطلاقاً عـاماً، ومدلولها لا يتضح إلاّ في الشـعر، فالعفـاف ربما كان

عفـافاً عن شـيء من أجل شـيء آخر، وربـما كان عـفافاً عن الجـسد من أجل الخلود في الفن، ومثل ذلك يقال في الجنس، فله معنى واسع لا يمكن حصره في عملية الإشبـاع الجسدي؛ إذ إن غرائز الجنس أو الليبيـدو من غرائز الحياة التي تقاوم الـموت بحيث إن مـفهوم الجـنس، يتسع حتى يسـتوعب الحـياة ونشـاطها، ويظهـر بمظاهر مخـتلفة غـير جنسـية وينفـذ منه الشاعـر إلى الحقيـقة، ويعلق عليه أفكاره عن الحياة والمـصير"[29]. فنحن نجد في شعر بشار كثيراً من ملامح الشعر العذري في حـبه لعبدة، ونجد تمثّله بمصيرهم الذي أفـضى الحب فـيه إلى المـوت. ولكن أليـست تعني هذه المـلامح وهذا التمثل رغـبة من الشاعر في تصعـيد حبه؟ وهذه الرغبة، قـد لا تتحقق إلا عن طريق وسيلة حب، تتـخذ صفات مطابقـة للمحبـوبة العذرية، يمكن أن تضع الشاعر في مـناخ التجربة نفسهـا، وأن تحقق له خصوبة الفـن وخلوده كما حقـق العذريون الأمـر ذاته. وفي المقـابل تمثّل للشـاعر نمطاً مـختلفـاً عن تجـاربه القـائمة عـلـى ذكـر ما يشـيـر إلى مـمـارسـة الحب مع النسـاء الأخريات.

ولعل النمطين اللذين ينهجهـما الشاعر في الحب، يحققـان الغاية ذاتها في خلق عـالم مـتوتر، لا يقـر بالسكون والطمـأنينة تجـاه المـحبـوبة؛ لأن السكون والطمأنينـة عاملان يجهـضان حيـاة الحب والفن معاً. يقـول آتيين جلسـون: "إن الفنان لا يرفض أية اسـتجـابة للشـهوة إلاّ لأسـباب فنيـة، لا تتـصل البتـة باعـتبـارات الأخلاق، والأمـر بالنسـبة إليـه يتناول –إن صح التعبير– حفظ صحة الإبداع"[30]. ولكن، لماذا خُصت عبدة بهذا الموقع دون غيرها؟ يمـكن القول إن النساء اللواتي التقـاهُنَّ بشار كنَّ غرضاً سـهلاً، أمّا عـبدة فـقد كـانت "تزوره مع نسـوة يصـحبنهـا، فيـأكلن عنده ويشـربن وينصرفن، بعد أن يحدثها وينشـدها، ولا تطمعه في نفسها"[31]، فتذكي في

فؤاده الرغبة والحرمان، أو بتعبير آخر: تثير في نفسه لجَّة الحب الذي لا يحقق الإشباع، والحرمان الحاد الذي يذكره بالموت. فهي إذن، ذات طبيعة ملائمة للتلاقي مع طبيعة المحبوبة العذرية.

وقد التفت المستشرق الفرنسي فاديه إلى هذه القضية، فرأى أنها بقيت "المرجع الوحيد، ألا وهو عشق الغائبة التي يمكن على الأقل تصعيدها أو أمثلتها، لأن الحسناوات اللائي عرضن أنفسهن على بشار لسن من النوع الصالح لهوى محتوم، فإما أن يكنَّ سهلات بحيث يحرضن على الهجاء أو الذم، أو أنهنَّ يفقهن الشيء اليسير عن العذرية. وبقيت إذاً السيدة التي تُعبد من بعيد، مما يتيح للشاعر الاستغناء عن كل نموذج إنساني. إن عبدة هي التي استولت عليها الأسطورة"[32]. ولحظ أن بشاراً استطاع أن يُفضل خلود ذكره في الأجيال القادمة جزئيًا، ملبياً النداء الداخلي الذي يدعوه إلى أن يصير شاعر العذرية[33].

أما ما لحظه يوسف بكار من أن بشاراً يقول في خليدة ما يقول بعبدة.. واستنتاجه من خلال ذلك أنه غير صادق في حبه، لأن النغمة واحدة، وليس بمستطاع معرفة المراد؛ لأنه غير موجود أصلاً[34]، فما ذلك إلاّ لأن حب بشار يتجه شطر موضوع الحب، وليس لامرأة بذاتها، فالذي يعنيه بالدرجة الأولى هو قدرة المحبوبة على رفد الحب والفن بالدم الجديد المتدفق على الدوام، بوصفها رمزاً للخصوبة، فكان من الطبيعي أن تتقارب النغمات أو تتوحد، لأن الغاية هي إنجاب الأثر الفني.

لقد وجد بشار في عبدة المحبوبة الغائبة المستبعدة، يرقى الحب فيها مثاليًا عن طريق هذا الغياب وهذا الاستبعاد، بافتراض العفة غير المفضية

إلى الانقطاع التام عن المحبوبة، وتقريب الثمرة المشتهاة ثم استبعادها[35]:

أرانا قريباً فـــي الجوار ونــلــتـقـــي

مراراً ولا نخلـــو، وذاكِ عجــــيـبُ

ألا ليـــت شعـــري: هـــل أزورك مـــرَّةً

وليــــــس علينا يا عُــبــيـدُ رقيـــبُ

فنشـــفي فؤادينا من الشّــوق والهـوى

فــــإنَّ الذي يشفي المحـبَّ حبـيـبُ

وما أنسَ مـمَّا أحــدث الدهرُ للفــتـــى

وأيامُهُ اللاتـــــــي عليـهِ تنــــوبُ

فلســـتُ بناسٍ من رُضابكِ مــشـــربـاً

وقد حـــــان من شمس النَّهار غُـروبُ

فبـــتُّ لما زوَّدتـــنـي و كـأنَّـنـــي

مـــــن الأهلِ والمالِ التِّلادِ حـــريبُ

إذا قُلــتُ يُنسيـــنيكِ تغميضُ ساعـــة

تعرَّض أهــــوالٌ لكـــــمْ وكُـــروبُ

فالشاعر يرى عبـدة، ولكن هذه الرؤية لا تفضي إلى اللقاء، لأن الرقيب يحول دون ذلك، فـيبقـيه في لُجة الشـوق والحب يعاني. فلمـاذا الخوف من الرقيب في حبه عبدة، وهو الذي كان يقول[36]:

مَنْ راقـــب النـــاس لم يظفر بحاجته

وفــــاز بالطيــــبات الفاتك اللهج

أليس يعني هذا أن حب الشـاعر لعبـدة، يفترض العـفة والرقـابة لغاية فنية، وأنه لا يحرص على وجـودها المادي بقدر ما يحرص على اسـتمرارية

تعزيزها الحـب؟ ففي بقاء ذلك الافـتراض إذكاء للحـرمان والمـعاناة، ونفي لسعي الحب إلى الخمود أو الموت.

ولانتقـال الشاعر للحديث عن الدهر في الأبيـات السابقة ما يـسوغه؛ فاللذة القليلة المقصورة على رضاب المحبوبة كانت في وقت الغروب، وكأن الدهر هو الذي يطوي الحياة المـشرقة التي حظي بها قرب المحـبوبة، ويبدل الحيـاة من نهار إلى ظلام، ومن لقاء إلى جفـاء. غير أن هذه اللذة المنقـضية، جعلت الحب متأجِّجًا، وجعلت صورة المحبوبة تمتلك العقل، وتبعد الذات عن الخلود إلى الراحة، لأنهـا لم ترو شهوتها تجـاه هذه المحبوبة، فـبقيت (أنا) العاشق مـتطلعة إليها بصـورتها الغامضـة المتسلطة على الحيـاة، والقادرة على استـثارة الحب والمـوت معـاً. ويمكن القول: إن رضـاب المحـبوبة هو الحياة التي تحفظ نفسها من الموت، كلّما لاح لها الاستقرار أو السكون.

إنّ محـاولة التعـزّي عن حبّ عبدة، تدفـع بالحب ذاته إلى مغالـبة تلك المحاولة لتأكيد تسلّطها على وجوده شاعراً:[37]

طـــال ليلـــي مـــن حُـــبِّ مَـــنْ
لا أراهُ مُـــــقـــــاربـــــي

أبـــــداً ما بـــــدا لعـــيـــنـــ
ـــكَ ضَـــوءُ الـــكـــواكـــبِ

أو تغـــنَّـــتْ قـــصـــيـــدةً
قيـنـــةٌ عنـــد شـــاربِ

فتعـــزَّيـــتُ عـــن عُبـــيـــ
ـــدَةَ والحُـــبُّ غـــالـبـي

طول الليل الذي يشير إليه، ليس إلاّ امتداداً لدلالة ليلة السرمدي الذي أطفىء منه ضوء الحياة، بعد أن كف بصره ولاقى العنت؛ فالليل الطويل هو الحياة المظلمة المريرة، ووجود المحبوبة عبدة إلى جانبه لا يمكن أن يحدث أبداً، كاستحالة رؤيته ضوء الكواكب. وفي هذه الحالة، فإن ما يُعزِّي الذات هو الحب الذي يغالب صورتها. أليست هذه المغالبة نابعة من كون الحب متصلا بالفن، وأن ممارسة الحياة المشرقة، أو وجود عبدة محبوبة كغيرها لا أمل في حدوثه؟ فهذا الحب يتلازم مع المعاناة، ويشكل بقاؤه على هذا النحو بقاء الفن. ومن هذا المنطلق، يصبح المضي في هذه التجربة المؤلمة للذات مضيًا إلى الموت، وتصبح تجربة حب العذريين مترادفة مع تجربة حب بشار لعبدة؛ إذ يعني له التوغل في الحب توغلاً في الموت. إنه لا يملك حيلة أمام هذه المحبوبة سوى التضرع إليها بألا تمضي به إلى وادي الموت جزاءَ وفائه، كما مضى غيره من العشاق العذريين[38]:

1- أعُبيدَ هلاً تذكرينَ فتىً
تيَّمتِه بحديثِك السِّحرِ

2- للموتِ أسبابٌ وحبُّكم
سَبَبٌ لموتي مُحْصَدَ الشَّزرِ[39]

3- ولقدْ علمتُ سبيلَ علَّتكم
فيما يَحِنُّ لغيركم ظُفري

4- ففللتُ كفِّي عن مساءتكم
فَظَلْتُ واضعَها على سَحْري[40]

5- طمعاً إليكِ بما أوملُهُ
ومخافةً أن تقطعي عُذري

6- لصـــــــــريمة غلَبتْ مواصَلَـتـي
ومـــــــــــودة زادتْ علــى وَفْــري

7- إنّ المُحـــبَّين الذيــــن هَــفَـتْ
أحلامُهـــــمْ لعـواقـــدِ الخُمْـــرِ[41]

8- أمَـــلُوا وخافوا من حيـاتـــهـــم
وَعْراً فـــمـــا وَأَلـــوا من الوعـرِ[42]

9- نزلـــوا بوادي الموتِ إذْ عشقـــوا
فتتابعـــوا شفْعاً علـــى وَتْـــرِ

10- وكـــذاك من وادي وفـــائهـــم
أصبــــحتُ مُجتنحاً علـــى سَفْـــرِ

11- ماضٍ ومـــرتَهَنٌ بدائـــهـــمُ
فنفوسُـــــهمْ للقائهمْ تجـــــري

فالمـوت وادٍ يستوعب هؤلاء العشــاق الأوفياء تدريجيًـا، لأن وفاءهم للحب وحـرصهم على بقـائه جرَّهم إلى تلك النهـاية. يبدو الـموت للشـاعر مـقـابلاً للوفـاء، ويتـجلى ذلك من خـلال إسناده " وادي المـوت " وإسناده " وادي وفائهم " ، وكأن المـحبوبة العذرية غيـر منفصلة عن مـحبوبتـه عبدة، وكأن (الأنا) هي امتداد آخر لأولئك الشعراء العذريين. ومن منظور آخر، فإن الموت الذي يرادف الوفاء ليس ذا طبيعة سلبـية تعني القضاء على الحياة، بل إن الموت طريق تفـضي إلى اللقاء، وتحقق لهـؤلاء العذريين سكوناً أبديًا في ظل لقاء الأرواح الخالـد، حيث تجري نفوسهم للقـاء محبوباتهم، مـتجاوزةً الحوائل التي تفرضـها طبيعة الوجود الإنساني من رقابة وبين.

وقد سعى الشاعر لإزالة هذا الخوف من الموت الذي نلمسه بشكل واضح في بيتيه الآتيين[43]:

عبدُ إنِّي إليكِ بالأشواق
لتلاقي وكيف لي بالتلاق
أنا والله أشتهي سحر عينيـ
ـكِ وأخشى مصارع العشاق

إلى إقران الصيرورة بخلود العاشق، كما يُخلَّد الشهيد في الجنة[44]:

يُخوِّفني موت المُحبِّينَ صاحبي
فطُوبى لهمْ سيقوا إلى جنَّةِ الخُلدِ
وما لقي النَّهديُّ إلا سعادةً
بمصرعهِ صلَّى الإلهُ على النهدي

فعلى الرغم من تلاقي تجارب العذريين السابقة مع تجربة الشاعر الذي يعيش مناخهم في حب عبدة، فإن خوفه تتلاشى حدَّته حين يرى أن الموت يفضي إلى الجنة، أو إلى الحياة الخالدة السعيدة، كما أفضى بالشاعر العذري النهدي[45].

وقد تكون شدة الوجد والألم في (أنا) الفنان حين يتصدى لفكرة الموت نابعة من قبيل الإحساس الحاد بالمفارقة بين (الأنا) الفانية و(الأنت) الخالدة، فيبقى ينظر إلى محبوبته رمزاً خالداً كالفن تماماً، في حين لا يستطيع التخلي تماماً عن فكرة الفناء، والتناهي، فيلوح له أن تبكي الحياة الباقية (المحبوبة) على فنائه، ذلك أن في هذا البكاء ترجيعاً للإحساس بالحياة،

وتأكيداً لاستمراريتها عن طريق خلود الرمز، ووفائه للذي أبدعه[46]:

إنّي لأخشى من تذكُّرها
موتَ الفُجاءة حيثُ لا أدري
من خَفْقة لو دامَ عارضُها
قَدْرَ الفوَاقِ وَفى لها عُمري
لكن تأخَّرَ يومُ مرتَهَن
بوفائه فوعا على كَسْرِ[47]
فلتنزلنَّ به التي نَزَلَتْ
يوماً بصاحبِ عُروة العُذري
فإذا سمعتِ بميِّت حزناً
بَكرَ الحَمامُ به ولم يَسْرِ
فابكي على قبري مُفجَّعةً
ولقلَّ منكِ بُكى على قبري

إن وفاء العاشق يقتضي الموت، ويغذي هذا الربط تمثله بتجارب العذريين من مثل عروة، هذه التجارب التي تضع الموت نصب عيني الشاعر كلما أوغل في الحب، بشكل يجعل من التوغل في الحب توغلاً في الموت، إلى أن يصل العاشق للإعلاء النهائي للحب (الموت). لقد أصبحت عبدة تمثل وجود (الأنا) الذي يستحوذ على العقل، ويملك زمام الحياة والموت، فيتجه إليها مبتهلاً أن تهبه الخير والبركة، لأنها ذات قوة روحية قادرة على النفاذ إلى(الأنا) والتهامها بصورة المحبوبة المقدسة التي منحها الفن إياها[48]:

تلك أسقامي، وبرئي
من سقامي لو تواتي

ومنـــي نفســـي وهــــمٌّــــي
فــــي مقيلـــي وبيــــاتـــي
ونعيمــــي حـيـــنَ أغــــفـــي
وشفـــــــاء اليــــقــــظــــاتِ
والـتــي أمســـي وأغـــــــدو
فــــي عَشـــــيٍّ وغـــــداةِ
ذاهـــبَ اللُّـــبِّ إلـــيــــهـــا
مُعلناً فــــــي الزَّفــــــراتِ
فـــــــإذا قُـــمـــتُ أصَـــلِّـــي
عَرَضَــــــتْ لي فــــــي صَلاتي

ونجده يصرح في غير موضع أن هذه المحبوبة هي «الصنم» الذي يتجه إليه[49] مستلهماً بذلك صورة المرأة المرتبطة بالأصول الدينية في شعر ما قبل الاسلام، فيحول الصورة التقليدية إلى مثال فني، يفجر بعناصرها تاريخاً فنيًا يجمع مثيرات لأحاسيس جمالية متوارثة، وما زالت بقاياها قادرة على التأثير في نفوس الكثيرين من عشاق النموذج القديم لصورة المرأة[50].

وبالرغم من قوله إنه لم يتخذ مَنْ يهوى ربا[51]، أو لم يتخذ عبدة ربا[52]، فإنه يعود ويصرح بأنه اتخذ وجهها ربًا، كما في قوله[53]:

لم يكنْ لـــي ربٌّ ســـوى الله يا عَبْـدَ
فمـــالي اتّخــــذتُ وجهــــكَ ربًّــا
إنَّني واهــبٌ لوجهـــــك نفســـي
فاقبلـــي ما وهبتُ نفســـاً وقلـبا

وكأن هذا التردد في التوجه إلى المحبوبة، هو تلجلج (الأنا) بين المرأة الواقع التي لم تتخذ في الحب ربةً، وبين المرأة الفن التي اتخذت صورة

مثاليـة. وللإبقاء على هذه الصورة المثاليـة لدى (الأنا)، لا بد من الإبقاء على المحـبوبة مسـتبعـدة، وذات غرابة، كي لا تكف عن تصعـيد مسـتوى الحب. وحين تشعر(الأنا) أن المحبوبة تبادلهـا الوفاء، تأخذ بالتحول عنها، لضمان اتصال الحب بالعائق الذي يحول دون بلوغ الانسجام والتوافق. يقول:[54]

قالت عُبيـــدة: وقـد وفــيـــت لـــه
بالـــودِّ حـتَّـــــى مـــلَّ فـانقـلـبـا
وصــــغــا إلى أخرى يُراقـــبـــهـــا
فينـــا وكنــــــــتُ أحقَّ مَـــنْ رَقبـــا

فعـبدة تبـدو لنا وفـية لعاشـقهـا، لكن هذا العـاشق الفنان ينقلب إلى محبـوبة أخرى دون أن تدري عبدة سـبب انقلابه عنها.إن صورة المـحبوبة تظهر في ذهنه ذات طبـيعة واحـدة، تنال علوّها من خلال قدرتهـا على إبقاء شعلة الحب خالدة، بغض النظر عـما إذا كانت طبيعة توجّـه الحب قائمة على الجنس، أو على العـفة عـن الجسـد من أجل الإبقاء عـلى المعـاناة في الحب. والمحبوبة في كلتا الحالتين تستوعب وجود الشاعر الذي يتنامى الإحساس به كلما عملت صورتها على إيجاد مناخ توثُّب الحب لإخصاب الفن.

وقد أكدت المحبوبة (سلمى) عدم اقتصار الشاعر في الحب على امرأة معينة، تنهض بمدلول قوله الساحر فيها، ووصفته بالكذب[55]:

قالـــت: أكل فتـــــاةٍ أنتَ خـــادعُـهـا
بشعـــــــركَ الساحر الخـلاَّب للعُـرُبِ
كمْ قـــد نَشَبْــتَ بغيري ثم زغتَ بهـا
فاستــحي من كذب لا خـــير في الكذبِ

كما وصفته عبدة ذاتها أيضاً بالكذب[56]. وإضافة إلى ذلك، فقد نجد في القصيدة ذكراً لعبدة أو غزلاً بها، ثم نجد في القصيدة نفسها غزلاً بأخرى، وذلك من مثل قوله[57]:

اسمعي يا خُليدَ أنتِ الخلودُ
ما يقولُ المتيَّمُ المعمودُ
إن تَصُدِّي عنِّي فلستُ بَرَاء
وجهَ نومي حتَّى يموتُ الصُّدودُ
لو دعاكِ الذي دعاني من الشَّو
ق فواقاً أردتِ بي ما أريدُ
قرِّبيني خليدَ أني ودودٌ
وحقيقٌ بالقُربِ منكِ الوَدودُ

إلى أن يقول:

حَسْبُ نفسي من حُبِّها ما بنفسي
أنا بالٍ والحبُّ غضٌّ جديدُ
لم أقصِّرْ عن الأوانس حتَّى
مسَّني من عُبيدةَ التَّسهيدُ
جَلَّ ما بي منها وما جَلَّ نيلٌ
عندها إنَّها عليها جُمُودُ

وقد جمع أيضاً بين عبيدة والرباب في قصيدة أخرى[58]. وهو بهذا يؤكد صلته بالحب أو بالمحبوبة الرمز، لا بالمرأة خارج الشعر، فالحب هو الذي يبقى وليس عبيدة أو الرباب.. وخلودهن في الحب رمزاً، يتطلب اختلاط صورتهن بمطالب الفن الذي ينضوين تحت مطالبه.

إن أولئك المحبوبات لسن غير آلهة للفن أو ربات للفن، يقعن في حيل العاشق الفنان الذي يبتغي على الدوام مضاعفة سعير حبه، فيوقعهن في شباكه، ويبقين في ذهنه ربات للفن، يختلفن تماماً عن المرأة خارج الشعر. ولعل قول آتيين جلسون الآتي، يضيء هذه الفكرة من الزاوية ذاتها: "إن الأثر الفني يلتهم (أنا) الفنان من قبل أن تلتهمها الآلهة، والفن يلتهم (أنا) الآلهة مثلما يلتهم (أنا) الفنان. وكل ربة تحسب أنها نهاية التاريخ تقع فريسة أسوأ الخيبات، لأن (الأنا) التي تغرق في (أنا) الموضوع الحبيب تغرقها في ذاتها أيضاً. ويتم التهامها لها على نحو أعظم من الالتهام المقابل، لأنهما كلتيهما ضحية شيء آخر. إن الآلهة، وهي تجسد حي لشهوة الفنان المبدعة، هي الفنان نفسه أقل من أن تكون المرأة ذاتها، ويمكننا القول بأن آلهة الفن هي رائعة الإنتاج الفني من قبل أن يخلق الفنان أثره بالذات. وليس النجاح في إبداعها بأيسر الأمر، فمهما عظمت مطاوعتها، أو تعاطفها الذكي بقبول دورها تظل شيئاً آخر غير ما أراد لها الفنان أن تكون "[59].

إن عبدة لم تكن سوى محبوبة أو ربة للفن، وجد الشاعر فيها تربة خصبة لبذور العذرية التي تشكل له نمطاً مختلفاً عن تجاربه الأخرى، وإن كان يتفق مع النمط الآخر في بلوغ الغاية (إذكاء الحب لإنجاب الأثر الفني) فسعى إلى توحيد صورتها مع المحبوبة العذرية، وإلى جعل ذاته امتداداً لأولئك العذريين، رغبة منه في تحقيق الخلود الشعري الذي تحقق للشعراء العذريين من قبل.

المحبوبة والفن:

اتجه اهتمام بشار نحو المحبوبة الجارية، وفي المقابل نجد غياباً لشخصية الزوجة (أم أبنائه)، وتعلُّقاً بالحب القائم على المعاناة وإيلام الذات، فما دلالة ذلك؟ وما الرموز التي يمكن أن تغذيها صورة المحبوبة الجارية؟. يقول الجاحظ : " إن القينة لا تكاد تخالص في عشقها، ولا تناصح في ودها، لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحبالة والشرك للمتربطين ليقتحموا في أنشوطتها. فإذا شاهدها المشاهد رامته باللحظ، وداعبته بالتبسم، وغازلته في أشعار الغناء، ولهجت باقتراحاته، ونشطت للشرب عند شربه، وأظهرت الشوق إلى طول مكثه، والصبابة لسرعة عودته، والحزن لفراقه. فإذا أحست بأن سحرها قد نفذ فيه، وأنه قد تعقَّل في الشرك، تزيَّدت فيما كانت قد شرعت فيه، وأوهمته أن الذي بها أكثر مما به منها، ثم كاتبته تشكو إليه هواه.. وربما قادها التمويه إلى التصحيح، وربما شاركت صاحبها في البلوى حتى تأتي إلى بيته فتمكّنه من القبلة فما فوقها، وتفرشه نفسها إن استحل ذلك منها... وأكثر أمرها قلة المناصحة واستعمال الغدر والحيلة في استنطاق ما يحويه المربوط، والانتقال عنه. وربما اجتمع عندها من مربوطيها ثلاثة أو أربعة على أنهم يتحامون من الاجتماع، ويتغايرون عند الالتقاء فتبكي لواحد بعين، وتضحك للآخر بالأخرى، وتغمز هذا بذاك، وتعطي واحداً سرها والآخر علانيتها، وتوهمه أنها له دون الآخر، وأن الذي تظهر خلاف ضميرها. وتكتب إليهم عند الانصراف كتباً على نسخة واحدة، تذكر لكل واحد منهم تبرمها بالباقين، وحرصها على الخلوة به دونهم. فلو لم يكن لإبليس شرك يقتل به، ولا علم يدعو إليه ولا فتنة يستهوي بها إلا القيان لكفاه "[60].

فصورة القينة كما يصفها الجاحظ، تختلط بصورة الجارية، وتماثل

الشخصية الدونجوانية. ولعل سر تعلق الشاعر بها محبوبة، هو استحالة عشقها الحقيقي، فهي تُبقي عاشقها متوهماً الحب الصادق منها. إنّها بهذه الطريقة تحفز العاشق إلى إبقاء حبه متوثباً متوترا، مع يقينه أن الحب لديها غائب، وإنما يعشق فيها لذة الحب وأجوائه. يقول بشار مؤكداً ذلك[61]:

ما كان إلاَّ حديثَ جارية
لم تلقَ روحي ووافتْ جَسَدي

فهي لا تعني الشاعر إلاّ بمقدار ما يتحقق لديه من لهو ولذة. وليس يعني هذا أنها لم تكن سوى بؤرة تفريغ للشهوة، بل كانت حضن إلهامه الذي يتفجر فيه الخصب والعطاء. إنّه يحبها مندغمة مع الفن؛ فالفن يفرض على الذات حركة مستمرة، وتنقلاً دائماً لا تتوقف فيه عند امرأة حسب. وبمقدار ظمأ هذه الذات فنانةً تبقى ظامئة للمرأة؛ ذلك أنها وسيلة إلى الحب، والحب وسيلة إلى الفن. ولعل وفاءه لوسيلة الحب (المرأة) قد جاء من قبيل الحرص على وجودها، فهي التي تفجر بتصعيدها مستوى الحب ينبوع الفن، وهي بتحولها الجذري عنه قادرة على إيقاف هذا التصعيد؛ فهو يخاف أن تبتعد عنه، أو يبتعد عنها ابتعاداً كاملا، لأن وجودها يعني وجود الفن.

بهذه الصورة، تقتضي العلاقة بينهما أن تنكث المحبوبة عهدها، لتعمل على إحداث ذلك التصعيد، وفي المقابل نجد الشاعر وفيًا للحب والفن اللذين يحبهما مع المرأة. فالعاشق ليس يعنيه أن يكون حبيبه يبادله الحب " بل الأحرى به ألاَّ يبادله إذا أراد حبًا عميقاً؛ لأن تبادل الحب يقضي على الحب بمجرد حظوة المحب برضا الحبيب؛ إذ بالرضا تقف الحركة، وهي مصدر الإثراء، أي يقف الحب عند تحقيق الغاية منه».[62] ولذلك جُعلت

المحبوبة (الـجارية) متقلبة عن الشاعـر، مزورّة عنه، انسجاماً مع طبيـعتها التي جُبلت عليها[63]:

ويومـاً بالجديـــد وفـيـتُ عهـــداً
وليس لعـهـــد جـاريـة بـقـــاءُ

يُبقي الشـاعر على طلب المـرأة، ويُعلي من صورتهـا؛ لأنه يرى فيـها وسيلة للتقرب إلى الحب والفن، على نحو يجعلها تمـثل لديه قاسماً مشتركاً يستـوعب هاتين الغـايتين، وينهض برمـزهما. فـأخذت صورتهـا تتنامى، وتعلو على المستوى المألوف، لتبرز ممثلة لوجود الشاعر الذي يحوي الحب والموت، هذا الوجود الذي يسعى فيه للحفاظ على غاية سامية هي الفن.

يقول في إحدى الجواري[64]:

1- وجـــاريةٍ خُلقـــتْ وحـــدَها
كـــأنَّ النســـاء لديهـــا خَـدَم

2- دُوَارُ العـــذارى إذا زُرنَهـــــا
أطَفْنَ بحـــوراءَ مثلِ الصَّـــنــم

3- يَظَــلْنَ يُمسِّحـنَ أركانَهـــــا
كـما يُمْسَــحُ الحـــجرُ المستَلَـــم

4- وبيضـــاءَ يضـــحكُ مـاءُ الشَّبـا
بِ فـــي وجهـــها لك إذا تبتســم

5- ظمـئتُ إليهـــا فلـم تسْقِـنـــي
برَيٍّ ولم تشفـــني مـــن سَقَـــم

6- وقـــالتْ هويـتَ فمُـــتْ راشـداً
كما ماتَ عـــروةُ غـمّـــا بـغـم

فالمحبوبة (الجارية) متفردة في جمالها، وكأنها بهذا التميُّز سيدة النساء جميعهن، يتوجهن إليها كما يتوجهن إلى الصنم، طالبات الخير والبركة من هذه القوة الروحية القادرة على إسباغ الخير على مَنْ يتمسَّح بأركانها. أليس يعني هذا أنها المرأة المثال ذات القداسة (تنفتح صورتها هنا على صورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام)، والجمال الفذ التي أخذت موقعها من خلال الفن، فأصبح التمسُّح بأركانها توسُّلاً للإبقاء على الحب، وللإبقاء على الفن؟ وأليس هذا التوجه إليها توجهاً إلى سيدة الخصب التي تتسم بالخلود والقوة كما يتسم الفن بهما؟ وأليس يمثل هذا التوجه إظهاراً للضعف والفناء والتناهي للذات، وبقاء تلك السيدة متمتعة بالخلود والخصب اللذين غذاهما الفن بوجودها؟. لعل الأبيات التالية (٤-٦) قد كشفت عن هذا التناقض بين (الأنا) الفانية و(الأنت) الخالدة؛ فالمرأة يضحك " ماء الشباب " بوجهها، وفي هذه الضحكة إغراء للعاشق الفنان ببذل المزيد من المعاناة، والتقرب إليها لكي يحظى بالماء الذي يمكن أن يوازي ماء الحياة الخالدة التي تنفي الضعف والتناهي بالإبقاء على صورة الحياة في قمة خصوبتها. ولهذا نجده يظمأ إليها أو إلى ريقها، لكن هذه الجارية بفعل نرجسيتها المتعالية ترفض أن تطفى ظمأه، محتفظةً لذاتها بالشباب والخلود.

وفي أمرها له بالموت كشفٌ من الشاعر عن نوازع المحبوبة التدميرية لعاشقها، تلك النوازع التي تشكل اندغاماً للحب والموت، وكأن إشفاقها على عاشقها من اللجة في الحب، يدفعها إلى إقران الخلاص بالموت عشقاً، كما مات العاشق العذري عروة. وعلى هذا، نستطيع أن نضم نازع المحبوبة التدميري إلى مظاهر الكراهية المنتمية إلى غرائز الموت التي تواكب غرائز الحب. وقد يشير اختزانها " ماء الشباب " لذاتها، ورفضها إرواء ظمأ الشاعر

منه، أو من الريق الذي يعادلــه إلى رفضـها انتــهاء فنه، وإلى أنها قــوة تتسم بالحـيوية الدائمــة التي يقــاوم الشاعــر بوساطتــهــا فناء الإنسان وتناهيـه بالتقرب إليها والتمسح بأركانها. وقد يشير الأمر نفسه إلى أن رفضـها منحه المــاء أو الري، وأمرها له بالــموت يشكل صـيغــة مــترادفــة مع الدهر الذي يحتفظ بالقوة، ويسلبنا إياها .

ولذلك نجد الشــاعر يتوسل إليهــا ألا تقتله، كما يقــتل الدهر المرء وهو راغب في تحقيق الحياة، والمضي في طلبها[65]:

يا عَبْـــــــدَ لا تقتـليــنــي إنَّنـي رجــلٌ
إنْ تُطلَبــي بدمـــــــي لا تَسبقي ثاري
ولو تحرَّجــتِ مــن قتــلي بــلا تِــرةٍ
لم تقتلينــــي جِهـــاراً غيـر إسـرارِ
قـــالتْ ولا ذنبَ لي إنْ كنتُ جــاريـــةً
قـــــد خصني بالجمال الخالقُ الباري
فصاغني صيـــغةً نصفين، من ذهـــبٍ
نصفي، ونصفي كدعص الرَّملةِ الهاري[66]
اذا بَدَيـــتُ رأيتَ النــاسَ كــلَّـــهــم
يرمون نحــــــوي بأسمــاع وأبصــار
قتلتُ مَــنْ كــان قُدَّامــي بحــســرتــه
وجُنَّ مَـــــنْ كان خلفــي عنـدَ إدباري

هذه المــحــبوبة ذات الطبع الدونجــواني، القــادرةُ على إغـراء الذوات بالاندفاع إليــها، كما تنـدفـع إلى شـهوة الحيــاة، قادرةٌ أيضاً على الفــتك بها؛ فتقتل من كــان أمامها بحسرته، وتصيب بالجنون من كــان خلفها. وكأن في

إغرائها لهم، وفي قتلها من يتعلق بـها أو إصابته بالجنون، قدرةً على التحكم في مصير من يتـقرب إليها، أو يتقرب إلى الحياة في ظلهـا، كما يتحكم الدهر بمصير الإنسـان، فيقطع عليه اندفاعه، ويقلب رغباته إلى غـير ما تمنى. إنها بعـبارة مخـتصـرة: وجود الشـاعر الذي تتـواشـج بداخله خـيوط الحـياة والموت.

أمـا إلحاحـه على حب المرأة الـمتـزوجة، فـمرده إلى أن الزواج يمـثل حاجزاً عظيماً أمام (الأنا) للحيلولة دون السكون إليها؛ فالمرأة المتزوجة هي في حكم ميتة، تقتل حبها المتوثب بالامتلاك أو الزواج[67]:

إذا ركبَـــتْ منًّـا بليلٍ فقُـــــلْ لهـــــا:
عليـكِ ســـــــــلامٌ مـاتَ مَـــنْ يتـــزوَّجُ

فزواجـها يعني انـتفاء التـوافق والانسجـام بفعل الأنت (الـمرأة) مع (الأنا)، لكن الحب يبـقى داخل (الأنا) مـتـوثباً، أعـمق من المـاضي؛ لأن هذا العـائق الكبيـر (الزواج) يعزز من إصـرار الشاعـر على المضي بحـبه لـها، مستغلاً وجود هذا العائق، الذي لا يفضي إلى طمأنينة الذات مع المحبوبة.

وتأكيداً لهـذه الفكرة، فقد كانت سلمى مـتزوجة[68]، وكانت عـبدة[69]، وخشابة[70] كذلك. وعلى الطرف الـمقابل كـانت شخصـية الزوجة غـائبة. ولعل هذا يرد إلى طبيـعة العاشق الفنان الذي يبـتغي الحب مرادفـاً للحرية. والمحبوبة زوجةً –بهذا المعنى– تشكل تقييداً لتلك الحرية.

وفي ضوء هذا، يمكن فهم الخبـر الذي جاء به ابن قيم الجوزية: "كان بشار الأعمى يرتع، فبلغ امـرأته ذلك، فعاتبته مراراً فـحلف لها. وأنها سألت عن المكان الذي يمـضي إليه، فـدُلَّت على امرأة تجـمع بين النساء والـرجال،

فبـذلت لها شيئـاً وسألتهـا إذا جاءها بشار أن تبعـث إليها. ففـعلت وقالت: أبشار قد وقعت اليوم امرأة في أجمل النســاء ووصفتها له فطرب إليها، فلما خلا بهـا وخالطها ضـــربت بيديها في لحـيته وشتـمته، وقـالت: أين أيمانك الفاجرة؟ فقال لها: لعنك الله ألا تركتـني حتى أقضي حاجتي، فوالله ما رأيت أبرد منك حلالاً، ولا أطيب منك حـراما"(71). فمـمارســة الحب القائمــة على الامتلاك، لا تحقق لدى (الأنا) لذة الحب التي تنشــدها، وتلغي كون المحبوبة متناغـمة مع الحـرية؛ فزوجـته حـينما خلا بهـا في صورة امـرأة محـرمة، أصبحت ذات معنى آخر، يرادف ما يلاقي عند المرأة محبوبةً.

-2-

الطيف:

يجتر الليل –محل سكون الحواس– إحساساً بالسكون الأبدي (الموت) تأخذ فيه (الأنا) باستحضار همومها، وإيقاظ كوامن معاناتها، وكأنها في استغراقها بخضم الليل تستغرق في عالم مصيرها الغامض كغموض الليل الذي يلف الأشياء بظلامه. فالأرق، والشجن، والأحزان التي يبعثها الليل، تنبع جميعها من مقابلة الليل بالمستقبل الغامض ومقابلة رقدة النوم (الموت غير الكامل) برقدة الموت (السكون الأبدي).

ولتحرير (الأنا) من نطاق الحاضر المرتبط بالمعاناة، ومن الانعتاق في مجال الموت، والاسترخاء في وعائه المظلم، تنبثق صورة الطيف محاولة بث الإحساس بالحياة داخل (الأنا)، ومعيدة بناء الذات الممزقة. فالطيف يحمل بذور الحياة وسط تربة الموت (الليل). وقد يأتي الطيف في اليقظة، حينما يكون العاشق في حالة أقرب إلى النوم، أو في حالة تشبه أحلام اليقظة. وفي كلتا الحالتين –النوم واليقظة– يمكن القول: إن الشاعر يتمثل الليل المظلم، ويجتر ذهنه اقتران الليل بالنوم، هذا الاقتران الذي يقابل اقتران الليل بالموت "لأن الموت نوم أبدي، أما النهار فقرين للفراق والبعد"[72].

يقول بشار[73]:

1– سبِّحْ خليلي وقلْ يا حُسنَ تصوير
راحتْ سُلَيمى تَهادى في المقاصيرِ

2– خليفةُ الشّمسِ تكفي الحَيَّ غيبتَها
كأنّما صاغها الخلّاقُ من نورِ

3- تمَّتْ قَواماً وعمَّـــتْ في مجاسـدها
كأنَّها مـــن جواري الجنَّـــة الحُـورِ
4- وربَّما شاقنــي طيفٌ بصـــورتها
وزُرتُها قـــبل أصواتِ العصافـيـــرِ
5- لما رأت مضـــرحيا خلـف دانـيــة
من الدَّواع سَـرى في ستْرِ مـــأثـورِ[74]
6- تشمَّســـتْ في الجواري ثمَّ قُلنَ لها
سيري فقالتْ أميـــرٌ غيرُ مـأمـــورِ[75]
7- حتَّى إذا غـــرَّ فتقٌ تحتَ وسنـتـهـا
وراجعـــتْ بعدَ تسبيحٍ وتكبـيـــرِ[76]
8- وكان منـــها لنا شـيء وكـــان لها
منَّا شـــبـيــهٌ بـه فـي غيـرِ تغييرِ
9- نعـــى لنا اللَّيلَ ناعٍ بـين أغشيــة
تدعُـــو الصَّباح بصوتٍ غير منـزورِ
10- فزُلـــتُ عنها وزالتْ في لعـائبـها
كأنَّـما كـــان حُلــــما غيـــر مَعبـورِ
11- يا طيبَـــها بين ريحانٍ ومُــلتـثـمِ
نطوي الدُّجاً بسُـــجودٍ للــقواريـــرِ
12- مـــن اللواتي إذا حنَّ الكرانُ لهـــا
صَلَّـــتْ بأذنٍ لصوتِ البَمِّ والـــزِّيـرِ[77]
13- لولا الخلـــيفة شارفنا زيارتَهـــا
لكنْ عَهــــدْنا أمــينَ الله فـي الخيــرِ
14- قـــد كنتُ لا أتَّقي عينـاً مُبَصَّـــرة
ولا أراقــــبُ أهلَ الفُحـــشِ والزُّورِ

15- حتـــى إذا القائمُ المهديُّ أوعدنــي

في الّلهـــــــو خلّيـتُه للعاشـقِ الزيـرِ

16- فالآن أقصــرتُ عن سلمى وزيّننَي

عهدُ الخليــفـةِ زيـــــنَ البُـردِ بـالنّيرِ

17- يا سَلْــمَ إنّــا تأيّاني لكـمْ مَلَــكٌ

حبُّ الــــوفاء وشوقي غيرُ تعــذيـرِ

18- رُوحــــي عليكِ سـلامُ الله، وادعةٌ

لا يقطـــــــعُ الإلفَ شيءٌ غيـرُ مقدورِ

19- إنّـــي يُشيّعُني قـلبي بقافـيـــةٍ

راحتْ تُحَــرِّقُ في كلـبٍ وخنــــزيرِ

20- أنا المــرعّثُ يخشى الجنُّ بادهَـتي

ولا ينــــامُ الأعادي من مـزاميـــري

21- رفعـتُ قوماً وفي أحسابهمْ ضَعَةٌ

وقد كَعَمْـــتُ رجالاً بعــدَ تهريـــرِ[78]

22- ومُقبــلٍ مدبرٍ في وجهه ضَخَــمٌ

كـــأنّه قُــــرصُ زادٍ غيــرُ مكسورِ

23- علّلـــتُهُ بسنــانِ الرمــحِ منفرداً

دونَ الأحبّـــةِ في ســـــوداء ديجـورِ

24- يا حُسنَهُ منظــراً في حُسْنِ كاملةٍ

طارا علــــى النّفس بل قالا لها طيري

25- حتّـــى إذا شُقَّ عنهُ الليلُ ودّعـني

بعبــرةٍ ولثــــامٍ فـــي التّـنــانيرِ[79]

26- كأنّه فـــي بياض الصُّبح منصرفا

بدرُ السّماء تمـــادى في التّـماصيـرِ[80]

فالشاعـر يتتبع صورة المحبـوبة (سلمى) عبر الذاكرة، ويستــحضر ذلك الجمـال الذي صاغـها الخلاق به، فـهي " خليفـة الشمس " وكـأنها من " جواري الجنة " . إن في هذا التعظيم لصورة المحـبوبة، وإحاطتها بهالة من الجمال الخارق تعمـيقاً لأثر هذه المحبوبة الغائبة في الـذات. كما يُظهر قوله في البيت الرابع " وربمـا شاقني طيف بصورتها " أن تلك الصــورة أصبحت تشكل رغـبة حـادة تتوق إلى تحـقيـقهـا، ولا يمكن أن تتحـقق إلاّ عن طريق الطيف الذي يزورها في ظلمة الليل، قبل انبعاث أصوات العصافير.

اللقاء في الليل يبعث في الذات حالة النفس المطمـئنة، لتحيا في الموت مع تجلّيات وجـود المحبوبة، هذا الـوجود الذي تقتنصه الذاكـرة في صـورة طيف. فـالليل الذي يقـابل الموت تندفع فـيه (أنـا) العاشق مـحاولة إيقـاظ صورة الـحيـاة ممثـلة بالطيف، وكأن لقـاء هذه الصورة الروحـية لقـاء في الموت، تترامى إليه (الأنا) بفعل أثر الليل في النفس، بوصفه مهداً للإلهامات، ومجـالاً تسبح فـيه الأرواح مـتسامـية عن القـيود التي يفـرضـهـا الوجود الإنساني كالبين والكبت، محققة بذلك وجودها في الموت.

إن بزوغ الصباح يُذكّـر بانبعاث الحياة بعد هجـعتها؛ إذ ترجع الأرواح إلى إسار الأجســاد، وتنفك عن التجوال في السكون آمنة، لتـعود إلى صخب الحياة، أو النشاط المعيشي. فالليل إذن لقاء، والصباح تشتت وفراق؛ فحينما يُنعى الليل للعاشقـين بانبعاث ضوء الصباح يموت اللقــاء، أو تنقضي الحياة المتحـققة بالأرواح دون أن تنفذ إلــى اللقاء الحقيـقي " كأنما كان حلمـاً غير معبور " .

هذا اللقاء شكّل للأنا انـتصـاراً على الموت، أو عـلى الظلام الذي يقابله. فبـوجود الطيف نجدها تقـول " نطوي الدجا " ، أي تنفي الإحســاس بصورة

الموت السلبية عن الـذات، بما تناله من لذة مع الطيف، وفي الوقت ذاته تُبدي انتصاراً على معاناة الحاضر التي يفـجرها وجود الليل، وانتصاراً على البين والكبت.

وتأتي زيارة الطيف على هذا النحو، بعـد وعيد الخليفة المـهدي، وأمره الشـاعر بالـتخلي عن اللـهو، وعن المـضي في اللذة. لقـد جـاء الطيف بديلاً جذرياً عن الوجـود الفعلي للمـحبوبة "لولا الخليـفة شـارفنا زيارتها" لأن الاندفاع إلى المحبوبة يمثل اندفاعاً إلى الموت الذي يفرضه المهدي إن خالف أمره. فاقـتضى دافع الإبقاء على الحياة وسط المـوت الإبقاء على الطيف في مواجـهة الكبت، وفي مواجهـة الهموم التي يسـتجلبها وجـدان الليل، ويعمل على تصـعيـدها. فالكـبت يمثل عـامل تحول رهـيب في حيـاة الشاعـر عن الماضي، تحوَّل أسلم حرية الحياة إلى الضعف والانهزام أمام سلطة الرقابة الممثلة بالخليفة " قد كنت لا أتقي عينا مبصرة "، فيأخذ استحضار الماضي بعـثاً للحـياة، وشداً لأزرها فـي مواجهـة الحاضـر. لكن هذا الانسيـاب في المـاضي، يقف عند ارتداد الشـاعـر لنقطة الحـاضـر "فالآن أقـصـرت عن سلمى" حـيث يبـرز لنا الإقصـار عن المـحبـوبة مفـروضـاً بفعل عـوامل خارجـية، فوق طاقـة الشاعـر، وليس من داخله؛ فهو يرغـب في الإبقاء على الحـياة، بدليل الفـرار إليهـا عن طريق الطيف. إن الإقـصار عن سلمى رمـز الحيـاة المندغـمة مع الحريـة وصوت الماضي، هـو إقصار عن الـعودة إلى الحـياة المـشرقـة التي تفـتقـدها (الأنا) في حاضـرها، وتتـعلل ظاهراً بأن الرضوخ لأمـر الخليفـة بترك المضـي في الصبا هو إشـراق للذات، لكنه في حقيقة الأمر يُشكل كبتاً يفضي إلى التفريغ عن طريق الحلم أو الطيف.

يبدو الطيف لحظـة إضاءة على الماضي الذي طواه الزمن، كـما يطوي الليل (الموت) إشراق النهـار (الحياة). ويبدو في الوقت ذاته بعثـاً للحياة في

سكون الحاضر وظلامه الذي يذكّر بالموت. ويبدو لحظة تأسيس المستقبل وتدعيمه، وذلك لفاعليته في الإبقاء على الحياة ومواجهة أزماتها، فيدحر عنها الإحساس بانقضاء الحياة لانقضاء الماضي المشرق، ويعطيها أملاً بإمكانية استعادة زمن المحبوبة. إن الطيف يعيد للذات وحدة الشعور بعد الانفصال والتشتت، ويضعها أمام بنية الزمن بصيغتها المتكاملة (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

وما دامت مشكلة الشاعر أمام الليل الذي يقابل الموت قد تناقصت حدتها بفعالية الطيف، فكيف يمكن أن يقلّص الشاعر أزمته في وجدان النهار الذي تعجُّ فيه العيون والرقباء، وتنعدم منه صورة المحبوبة؟ لقد لجأ إلى وسيلة دفاع أخرى عن حياة (الأنا)، تمكنه من مواجهة أزمتها الداخلية مع البشر، ألا وهي قوة الفن ممثلة بالهجاء. الهجاء هو سلاح الشاعر للإبقاء على سيادة الذات، يسلطه كالموت المحرق للنيل من أعدائه، وإثبات وجوده في الحياة. إن تدني مستوى الحياة نتيجة فقدان المحبوبة يُلزم الذات بإعادة تعاليها بوسيلة أخرى ترفعها هي "الفن" التي يلجأ من خلالها إلى الفخر والتغني بالذات؛ فهو "المرعَّث" الذي تتسم قوته بالشمولية، يخشاه الجن، وينفي النوم في عيون أعدائه، لخوفهم من هذه القوة التي ترفع قوماً وتهدم آخرين. الفن عنده، يعادل الفروسية، ويحقق للذات قمة إحساسها بالوجود، وكأنه سنان رمح يمسكه الشاعر ليطعن به خصمه. ومما يلحظ أن الذات تجد مجالها لإثبات هذا الإحساس في الليل "عللته بسنان الرمح... في سوداء ديجور"، وكأن مجال الموت هو أيضاً مجال للحياة، وهو الذي يُكسب الذات طاقة تأسيس الحياة، والحفاظ على شحنها بالقوة.

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، نجد الشاعر يرتد إلى الحديث عن الطيف. وقد رأى محقق الديوان أن موقعها عقب البيت الذي أوله

" من اللواتي " وهو البيت الثاني عشر من القصيدة[81]. فالأبيات الثلاثة تشير إلى عودة صورة المحبوبة بين الأوانس، وتتزامن هذه العودة مع انسلاخ الليل وبزوغ بياض الصبح. وفي هذه اللحظة تودِّع المحبوبة الشاعر وعيناها تفيضان دمعا؛ وهذا يُفصح عن شدة رغبتها في الإبقاء على وجوده، وفي الوقت ذاته شدة رغبتها في الإبقاء على الليل للإبقاء على الحياة داخل الموت.

إن الحب يبلغ أقصى درجاته، حين تستحوذ صورة المحبوبة على الذاكرة، ويُلحُّ وجودها على الذات بصورة الطيف المؤرِّق. وحينما تشعر الذات أنها بلغت هذه المنزلة، تحاول البحث عن منزلة أعلى، وكأنها بهذا البحث لإعلاء الحياة على ذاتها، تحاول التوحد مع الموت الذي يذكِّر بلقاء الأرواح الأبدي[82]:

هل تعلمينَ وراءَ الحبِّ منزلةً
تُدني إليكِ فإنَّ الحب أقصاني

يا رِئمُ قولي لمثل الرئم قدَ هجَرَتْ
يَقظي فما بالُها في النَّومِ تَغْشاني[83]

لهفي عليها ولهفي من تذكُّرها
يدنو تذكُّرها منِّي وتنآني

إذ لا يزال لها طيفٌ يؤرِّقني
نشوانَ من حبها أو غيرَ نشوانِ

الشاعر " يبحث عن منزلة تحقق القرب من المحبوبة فوق الحب، حيث أدى الحب نفسه إلى البعد والقطيعة مع أن قربه من محبوبته، هو في الحقيقة تحقيق للحب نفسه. وهكذا يعبر بشار عن دورانه في حلقة مفرغة؛ لأنه كلما

وجـد وسيلة لتـحقيق الحب، رده الحب مرة أخـرى بعيداً عن محـبوبته[84]"
التي تُطالبه دائماً -بهجرها المتواصل- بالمزيد من الإعلاء إلى أن يصل نمو الحب إلى نضوجه، أو إلى صورته النهـائية (الموت). في هذه الصورة تأخذ الأرواح في الاتحـاد بالزمن الأبدي، زمن المـوت الذي يُحـرر الـنفس من التشتـت والانفصال. وبهذا نلمس من الشـاعر رغبتـه في الإبقاء على الطيف بالاسـتـرخـاء إلى النوم أو المـوت، ذلـك أن اليـقظة تنفـي هذه الصـورة، والمحـبوبة قد هجرت نـطاق اليقظة، فلا سبـيل للاحتفـاظ بوجودها إلاّ عن طريق الموت (النوم) حين يغشى طيف المحبوبة حياة (الأنا)، ويجعل سياق الموت (الليل) مجالاً رحباً للقاء.

ولعل وجـود طيف المـحبـوبة عـبـدة، قد أخـذ صـورة مـرادفة لهـا؛ فوجودها الفعلي قائم على البين والحرمـان، واستدعاء صورتها في الذاكرة يشكل حيـاة في الليل السرمـدي، مما جـعل طيفهـا يبرز ملمّـا به في نومه ويقظته، مستـثيراً روع الذات التي ترى في حضور الطيف، وذكـر المحبوبة صبغة مترادفة؛ لأنها وجود وغياب في الوقت ذاته[85]:

أيُّها المسْـتجيـرُ مـن حـبِّ عَبَّـا
دةَ إذ راعَـهُ خيـالٌ فَـهَـبَّـا
ليس مـن حُبِّهـا مُجيرٌ سـواهـا
بعدَ مـا سارَ في الفـؤادِ ودَبَّـا

إن الخيـال أو الطيف يريع الشـاعر لكونه صـورة أخرى من الحـرمان الذي تفرضه المحبوبة، مما يؤكد أن وجود الـمحبوبة حقيقة هو الذي يجيره من تصاعـد معاناته في الحب. وقد يبـدو طيفها -على الرغم مـن حضوره- محتـفظاً بالتمنُّع، وعدم التنويل كما تبـدو المحبوبة ذاتها، فـيعمل بذلك على

تنامي قلقه، واشتداد معاناته في الليل[86]:

لم يَطُــلْ ليلـي ولكـــن لـــــم أنَـــمْ
ونفـــى عنِّـي الكَــرى طيــفٌ ألــم[87]

وإذا قـــلـــتُ لــهـا جـــودي لـنـــــا
خرجـــــتْ بالصَّمتِ عن لا ونــعــــــم

نفَّــسي يــا عبـــدُ عـنِّـي واعـلـمـي
أنَنـــــــي يا عـبـد مـــن لــحـــمٍ ودم

إنَّ فـــي بُرديَّ جسمــــاً نـــــاحــــلاً
لــــــو تـــوكـــأتِ علـيـه لانــهَــدَم

خـــتـــمَ الحـــبُّ لهــــا في عُنُـقي
مـــــوضــــعَ الخاتــمِ من أهل الذِّمم

يأتي طيف المحبوبة (عبدة) إلى الشاعر في الليل، وينفي عنه النوم، مما يوحي بأن الهموم كانت تتجاذبه، وأن الليل الذي يرادف الموت فجَّر في داخله الإحساس بالفناء والتناهي؛ لأن تمادي الذات في الحب يُظهر عجز الإنسان عن مواجهة الموت المندغم مع ذلك التمادي، فيأخذ بتصوير ضعفه وعجزه البشري؛ إذ إن طاقات الإنسان على احتمال الألم محدودة، فقد خُلق من لحم ودم. ثم يستبطن الشاعر رؤيته لهذا العجز بوصف حالة جسمه بالنحول حتى أن المحبوبة لو توكَّأت عليه لانهدم. وقد غذَّى الطيف هذه الأحاسيس، لكونه حضوراً وغياباً لصورة المحبوبة، وهذا الأمر زاد من شدة معاناة الذات وافتقادها الوجود الحقيقي لتلك المحبوبة.

لقد أخذ الشعور بالزمن مجراه الطبيعي فلم يطل الليل، وإنما شعرت الذات نتيجة الهموم أن الليل يطول عن حدِّه. أليس يعني هذا كله أن طيف

عبـدة هو امتداد لصـورة المحبوبة التي لا تبرح حياته في النوم واليقظة، وأن وجـود المحـبوبة في الليـل المذكّـر بالموت، يمـثل حـضوراً دائمـاً في ليله السرمـدي، فلا تشـعر الذات باخـتلاف الزمن؛ لأن حضـورها في هذا الليل صار حضوراً في زمنه الذاتي.

ويلحظ في النص أن الشـاعر يتحـول في البيت الثـاني عن الطيف إلى المحبـوبة ذاتها، فيوجِّه فعلي الأمـر إليها في قوله " نفِّسي يا عـبدَ.. " وقوله " واعلمي .. يا عـبد " ذلك أن طيف عـبدة لـيس بديلاً جذرياً عنهـا، بل يرادف طبيعة وجودها التي تقتضي الغياب والحرمان. إنها تشكل في ذهنه حضوراً وغيـاباً في الوقت ذاته، ولا يسـتطيع الخلاص من هذا الحب، أو إزاحـة ثقله؛ فقد خُـتم حبه لها على عنقه كـما يُختم أهل الذمم ليُميـزوا، ويبقى هذا الختم ملازماً الحياة إلى الأبد، كما تلازم صورة المحبوبة وطيفها حياة الذات.

العاذل والواشي والرقيب:

تتعاور الذات في أثناء اصطدامها بالإنسان والزمان والمكان مشاعر وأحاسيس مختلفة، فتسعى في كثير من الأحيان إلى إسقاط مواقفها على الوجود الخارجي؛ فتظهر عناصر هذا الوجود أدوات فنية، تشف عن مكنون أزمة الذات الداخلية، وعن الصراع القائم داخل (الأنا)، بين الارعواء والاندفاع، أو بين البذل والإمساك، .. وقد يكون في شخصيات (العاذل، والواشي، والرقيب) تجسيد لهذه المواقف، بصورة تبدو فيها هذه الشخصيات أحياناً بمستويات مترادفة، أو تنهض بمدلولات متقاربة يحاول الشاعر تشكيلها.

وسأتناول هذه القضية في ضوء فكرتين: الصراع داخل (الأنا) بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق، والصراع داخل (الأنا) بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها.

الفكرة الأولى: الصراع داخل (الأنا) بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق.

يقول الشاعر مجيباً امرأة من بني سعد كانت جارة له فلامته على تنازله عن حديقة صارت إليه بالميراث من بعض عصبته، فصيَّرها لبعضهم أو تنازل عن حظه لبقية شركائه، كما يؤخذ من الأبيات[88]:

1- تلومُ ابنةُ السَّعديِّ في حلِّ عُقدة
شَرَيْتُ بها وُدَّ العشيرةِ أو مجدا

2- رأتْ جارَها رُدَّت عليه حديقةٌ
منَ المالِ ماطَتْ نجتني رُطباً رَغَدا

3- فلم تُولنا إلاَّ محــامــد صــاحــب
فباتتْ على هَــــمٍّ وأبــدتْ لنا وجـدا

4- فقلت لها صــبراً بُنيَّ فـإنــهــا
مواريث لــــم نمــلك لأعنـاقـها ردًّا

5- وقـد شفَّـني ألاَّ تـزالَ كـلـيــفةً
تُنصِّــــبني فيهـا فأُصبـحُ مكْـمَـدًا

6- دعينـــي ابنةَ السَّعديِّ إنَّ خليـقتـي
أتتْ دونَ مالــــي فانثَنَى وحدَه قَصْدا

7- وقــد يرزُقُ اللهُ اللَّئيمَ وربــمـــا
غــــدا الماجدُ المحمودُ من ماله فَـردا

8- وما كنتُ إلاَّ كالأصَـمِّ ابن جعــفرٍ
رأى المــــالَ لا يبقى فأبقى لـه حمدا

9- أفيــئي فإنَّـا لاحــقــونَ فإنَّـمــا
يؤخِّـــرنـــا أنَّـــا يُعَدُّ لــنـا عَــدًّا

10- ســأُنفقُ ما نالتْ يَدي ويهزُّنــي
لبذلِ النَّــــدى ميراثُ مَنْ لم يكنْ وغدا

11- ومـــا المالُ إلاَّ مثلُ ظلِّ سحابــة
غــــدتْ طَبَقاً ثم انجلتْ قطـعاً بُــردا

12- فَــقُلْ للَّذي يُبقي لمن ليس باقــيـا
تُصيبُ ولـــم تُعقبْ نجاحاً ولا رشدا

13- تمتَّعْ من اللـــذاتِ واستبق منصبا
فإنكَ لاقي القــومَ قد جَفلوا بـــردا(89)

14- ولا تكُ كالشاكــي مضائضَ حاجة
غـــبيا فلمَّــا مــاتَ قيـل لـه بُعـدا

فصوت اللائمة، يأتي بعد أن وهب الشاعر حديقته، معتقداً أن في هذا الفعل استحواذاً على مودة العشيرة له، وتحقيقاً للمجد. وهذا يعني أن صوتها جاء بعد إحساس الذات أن تفريطها بما تملك قد يعرِّضها للضعف، أو يحول دون نماء الحياة وعلوها. إن هذا الصوت المنشق عن (الأنا) يحاول الكشف عن مخاوف الشاعر. ويبدو صوت اللائمة هو الجانب المتعقل من الذات الذي يُملي عليها نمطاً من التوازن والاعتدال في الإنفاق، حرصاً على إبقاء الحياة بمستواها القوي.

وما دام صوت اللائمة قد تحددت غايته، فإنه يأخذ بالعلو والاشتداد لردع الشاعر عن المضي في هذه الطريق. ونلمس هذا العلو وهذه الشدة بمحاولة إضعاف صوتها، باللجوء إلى أفعال الأمر " دعيني، أفيئي " ، وإلى محاولة تسويغ مواقفه تجاه تبديد المال، ليحدَّ من علوِّ صوتها؛ فيؤكد لها أن الذات قد طُبعت على فعل المكارم طلباً للحمد بين الناس.

إن التطرف في الإنفاق يفصح عن رغبات الشاعر الجامحة في الوصول إلى السيادة وطيب الذكر، انطلاقاً من التفكير بحتمية الموت؛ فالحياة القائمة على حُسن الصيت بعد الموت، هي الأبقى للذات، والموت وفقاً لهذا الفهم طريق تفضي إلى الحياة الخالدة. ونستشعر من استشهاده ببقاء ذكر ابن جعفر، نتيجة تبديده المال طلباً لحسن ثناء الناس عليه، أن الشاعر في حالة صراع مع ذاته، غذاه الإحساس بالموت من ناحية، والرغبة في الخلود من ناحية أخرى، وأن هذا الصراع اتخذ أداة فنية، هي صوت اللائمة.

الحياة القوية السامية تتطلب القوة في الإنفاق، والارعواء لمطالب اللائمة والميل إلى الاعتدال، يمثلان نزوعاً إلى عجز الحياة وضعفها، وعدم

القدرة على تخليد الذات بعد المـوت. إن التطرف في تحقيق الخلود عن طريق الذِّكر، يجعل الشاعر يرفض الإصغاء لصـوت لائمته، ولا يدعها تقدم الحجج والبراهين التي يمكن أن تثـنيه عن مواقفـه، بل يتخذ موقـفاً حاسمـاً بقوله: "سأنفق ما نالت يدي" لأن إبقاء المال بعد الموت، دون أن يحقق حياة للذات هو إبقـاء له بين يدي هالك مـثلهـا، لا يُرجى له أي نصـيب من الخلود. وهذا أسلوب من أساليب دفاع الشاعر عن نفسه في ردِّه على اللائمة. فالشاعر «لا يعطي لها فرصة الحـضور المستقل في القصيدة، بل تُسـمع أصداء صوتها تتجـاوب في ثنايا حديث الشـاعر عن نفـسه»[90]. إن في عصـيان الشـاعر للائمـته تعمـيقـاً لعلو حيـاة الذات، ورفضـها التـدني إلى مسـتوى العـجز والضـعف، باندفاعـها إلى الاسـتمتـاع بما تجـود به الحيـاة من لذات، دون التفريط بالمروءة والسيادة. ويأتي هذا الانـدفاع إلى اللذات بعد تفكير عميق بالصـيـرورة والتناهـي، وكأن اسـتـبـاق اللـذات، وبذل المـال في الكرم لا ينفـصلان عن هـذا التفكيـر الذي أثاره المـوت، بل إن اللذة والكرم همـا لذة انتفاء العجز والضعف، وتأكيد تعالي الحياة.

الفكرة الثانية: الصراع داخل (الأنا) بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها.

سبقت الإشارة إلى أن العاشق الفنان يحرص على إبقاء حبه متوثباً، لا يعترف بالسكون والميل إلى الاتزان؛ لأن في السكون والاتزان تذكيراً لسعي الحب إلى الخـمـود أو إلى المـوت. ولهذا نجـده يلجـأ إلى اصطناع العـوائق للحيلولة دون هبوط مستـوى الحب. يقول زكريا إبراهيم: "إن الحب المهدد بالانغماس أو الاستغراق في شخص المحبوب، سرعان ما يبتكر لنفسه حيلة يستطيع عن طريقـها إعادة خلق التـمايز، أو الفاصل الذي قضت عليـه حالة الاتحـاد الصـوفي. وليـست هذه الحـيلـة سوى الـلجـوء إلى خلق العـوائق

واصطناع الهجر، والإكثار من الغياب. ونحن نعرف كيف أن كثيراً من العلاقات العاطفية، لا يمكن أن تستمر، اللهم إلا إذا ظل المحبوب بعيداً نائياً، أو إذا معن في الهجر والصد، أو إذا استحال إلى كائن وهمي لا وجود له، أو إذا اختفى نهائياً من عالم الوجود، فأصبح بمثابة الغائب المطلق "[91]. ولعل في قول زكريا إبراهيم ما يضيء القضية التي نحن بصدد مناقشتها؛ فهذه العوائق تظهر محققة للأنا توثب الحب وتعزيزه، وفي الوقت ذاته تحقق لها نوعاً من الإحساس بالموت، نتيجة إرغام الذات على كبت شهوة الحياة، وعدم استنفادها بالسكون إلى المحبوبة. فالمحبوبة قد تنجز الوعد أو تشتهي القرب من العاشق، إذا لم تخش عين الراصد[92]، وهي دائمة الحذر من العيون التي تترصدها، فتسلم خفية أو تطوي الزيارة[93]، ومع ذلك فإن على الذات أن تؤكد عصيانها المستمر للعائق، وارتباطها الوثيق بالمحبوبة[94]:

لا تخافي على مكانك عندي
عِوَضٌ ما هلَّل الحجيجُ ولبَّى
إنَّ قلبي ملآنُ من حُبِّك المحـ
ـضِ فحسبي من حُبِّي ثنتين حسبا
ضِقتُ عن كُربةِ العتابِ فحسبي
لا تَزيدي حبيبَ نفسِكِ كربا
ويحَ نفسي، أكلَّما دبَّ واشٍ
بحديثٍ وثبتِ للهجرِ وَثْبا
ما كذا يصنعُ المحبُّ فقَرِّي
أينَ منَّا مَنْ لا يقارفُ ذنبا

لم يكنْ لـــي ربٌّ ســوى الـلـه يــا عبـد

فمالـــــي اتــخـــذتُ وجـهَـكِ ربّـــا

إنّنـــي واهـــبٌ لـوجـهـكِ نـــفسـي

فاقبـــــلي ما وهبتُ نفـساً وقـلـبـا

ولقـد قُـلتُ للَّـــــذي لامـنـي فـيـــ

ـــك جهاراً ومـــا تـــقـنَّعْـتُ خَـبَّـا[95]

رُحـــتَ صلـــباً ولو شربتَ من الحـبِّ

بكأسـي لمـــا تـروَّحْـــــتَ صُـلْـبـا

فاتــرُك الـلَّوم فـــــي عُبـيـدَة إنَّـــي

تاركٌ مَـــــــنْ يلـومُ فـي تـلكَ جَنْـبـا

حَدَّثتـــني العيـــونُ عنهـــا فحــالفــــ

ـــت المُصـــلَّى أدعـــــو إلهي مُكـبَّـا

إن حب الشاعر للمحبوبة -كما تشف الأبيات- حب تمادى في الحدة، استولى على مشاعره وفكره، وجعله يتخذ وجه هذه المحبوبة ربًا. وصول الحب إلى هذه المرحلة يقتضي أن يبزغ العائق، للحد من التوافق والانسجام، فيأخذ الواشي ببث الأحاديث التي تجعل المحبوبة تتوثب للهجر، ويأخذ الشاعر بتقديم الأدلة على حبه الكبير لها، في محاولة لإعادة المحبوبة إلى التوافق.

وفي المقابل، فإن اللائم يحث الشاعر على التخلّي عن هذا الحب المتمادي، لكن الشاعر يسعى من خلال توظيف شخصيته إلى تأكيد مواقفه في الثبات على الحب، بعصيان اللائم، ورفض اللوم الذي يبعده عنها، إمعاناً منه في الإغراق بحبه لها "إني تارك مَنْ يلوم في تلك جنبا". إن وجود

الواشي يشكل عائقاً يحول دون اتجاه العلاقة بين الشاعر والمحبوبة إلى الاستقرار أو السكون اللذين يمثلان الموت. ويشكل وجود اللائم تدعيماً لمواقف الشاعر في الإبقاء على الحب، وذلك بعصيانه المستمر، لكون هذا العصيان يمثل التمسك بقوة الحياة نفسها، تلك القوة التي ترفض التخلي والاستسلام.

إن الحب والموت، يتناغمان في وجود العائق الذي هو حيلة الشاعر الفنية في تأكيد الاحتفاظ بحبه وقّاداً، دون أن يُفضي إلى الركود أو إلى موت العلاقة، فيصدم اندفاع (الأنا) و (الأنت) إلى الالتقاء التام. وهو في الوقت ذاته، عامل مذكِّر بالموت، يحُول دون توثب الحياة، توثباً مفضياً إلى الخلاص من التوتر الدائم، إذ ينبثق وجوده قاطعاً تنامي الشعور باللذة، وبالقدرة الكاملة على مواجهة خطر الرقابة على حياة الذات[96]:

ودُمى أوانسُ من بنات مُحَرِّقٍ
حُورٌ نواعمُ أوجُهاً وجُلودا

أرسَلْنَ في لطفٍ إليَّ أن ائتنا
غابَ الرَّقيبُ وما تخافُ وَعيدا

فأتيتُهنَّ مع الجَرِيِّ يقودني
طرباً ويا لكَ قائداً ومقُودا[97]

لمَّا التقينا قُلن: هات فقد مضتْ
سَنةٌ نؤمِّل أنْ نراكَ قعيدا

حدِّث فقدْ رقدَ الوشاةُ وليتَهمْ
حتَّى القيامةِ يلبثُون رُقودا

قُلتُ: اقترحنَ من الهوى، فسألنني
طُرَفَ الحديثِ فُكاهةً ونَشيدا

حتّـــى إذا بعــــثَ الأذيــنُ فـراقَنا
ورأيتُ مـــن وجــــه الصباح خُـدودا
جَـــرتِ الدُّموع وقـــــلنَ: فيكَ جلادةٌ
عـنًّا ونكـرهُ أن نراكَ جـليــــــدا

فالنساء اللواتي يطلبنه فائقات الجمال، يقدمن إليه الدعوة لزيارتهن بلطف، بعد أن غاب الرقيب، وطال شوقهن إلى رؤيته. ولا نجد الشاعر يتحرج من الإشارة إلى عماه، فقد جعل الرسول يقوده إليهن، وهي من المواقف القليلة في شعره.

والشاعر مطلوب لذاته المفعمة بالظرف، وحسن الحديث والمسامرة، وهو مطلوب أيضاً لفنه، ويؤكد ذلك كله بقوله: "فسألنني طرف الحديث فكاهةً ونشيداً". وينتهز الشاعر معهن فرصة غياب الرقيب والوشاة، وتتمنى النساء أن يرقد الوشاة في نومهم حتى القيامة، وأن يقف الزمن حتى لا ينبعث الصباح المتزامن مع وجود الرقباء والوشاة وكأنهما كالزمن تماماً، يقلبان اللذة إلى ضدها، ويفرقان بين الأحبة. وعندما يحين وقت الفراق، تأخذ دموعهن بالانهمار حزناً.

إن هذا التوافق بين (الأنا) و (الأنت) على ذلك النحو، قد يدفع العلاقة إلى الملل والفتور، ومحو مستوى التشوق الذي حاولن إبرازه، فتظهر صورة العائق (الرقباء، والوشاة) عاملاً خارجياً، يمكن أن يعرض حياة (الأنا) للخطر. ويتزامن الشعور بالخطر مع انبثاق الصباح، أو بشكل عام مع تحول الزمن؛ فتجد الذات لزاماً عليها أن تترك تعالي اللذة مكتفية بما حققت، ومبقية على تصاعد تشوُّقهن إليه. العائق -كما يوظفه الشاعر في النص- يحفظ بقاء الحياة في مستواها المتنامي، ويحاول إثبات أن مستوى

الإحساس بتصاعد الحياة يحتاج دائماً إلى الموت كي يعمِّق معناها، ويجعل لها قيمة تؤكدها. وبهذا تبدو لنا فكرة الموت قائمة بدور فعال في توجيه سلوك الذات في الحياة، وأنها ليست تلك القوة الهدّامة حسب، بل يمكن أن تكون قوة تغذي عملية البناء، وتبرز قيمتها.

إن الحياة التي تبتغي البقاء، هي تلك التي تقاوم الضعف والانهزام أمام ضغوطات الرقباء الذين قد يندغمون في صوت المجتمع ، غير مبالية بالتهديدات التي تحيط بها، بل إن الذي يعني الذات هو إثبات قوة (الأنا) واقتدارها على نفي الكبت، واقتناص اللذة، فتخلق بذلك لنفسها توتراً يفضي إلى التحدي[98]:

خُشّاب هل لمُحبٍّ عندكم فَرَجُ
أو لا فإني بحبلِ الموتِ مُعتلِجُ
لو كانَ ما بي بخَلْقِ الله كلِّهمُ
لا يخلُصُونَ إلى أحبابِهمْ دَرَجُوا
للهجرِ نارٌ على قلبي وفي كَبِدي
إذا نأيتَ، ورؤيا وجهكِ الثَّلَجُ
كأنَّ حبَّكِ فوقي حينَ اكتُمه
وتحتَ رجلِيَّ لجٌّ فوقَه لُجَجُ
قد بُحْتُ بالحبِّ ضَيْقاً عن جَلالته
وأنت كالصَّاع تُطوى تحتَه السُّرُجُ
خُشّابَ جودي جهاراً أو مُسَارقةً
فقد بُليتُ ومرَّتْ بالمنى حِجَجُ
حتى متى أنتِ يا خُشّاب جالسةً
لا تخرُجينَ لنا يوماً ولا تلجُ

لو كنــتِ تلقيــنَ ما نلقى قسَمْتِ لنـــا
يوماً نعَيــــشُ به مــنـكـمْ ونـبـتـهجُ

لا خيرَ في العيـــــشِ إن كـنَّا كذا أبداً
لا نلتقي وسبيــلُ المُـلتـقى نَـهَـــجُ

مَــنْ راقبَ الناسَ لم يظفــرْ بحاجتــه
وفاز بالطيباتِ الـفـاتــكُ اللَّـــــهجُ

وقـــــد نهــاكِ أناسٌ لا صَفَـا لـــهـمْ
عيـــــشٌ ولا عدموا خصماً ولا فَلَجـوا

قالـــوا: حــرامٌ تلاقينا، فـقـد كــذبــوا
ما فــــي التزامٍ ولا في قبـلـةٍ حـرج

تمثل الـمحبـوبة للشاعـر الفرج الذي يخلِّصــه من ضيق الحـياة، ومن التعلق بحبل الموت؛ ذلك أن الحب يحاصر ذاته بصـورة يبدو فيها الهجر ناراً تحرق قلبه وكبده. وفي المقابل يبـدو وجه هذه المحبوبة الثَّـلَج مُخلِّصاً من المعـاناة، وعالَماً مناقـضاً لنار الهـجر. ويضاعف من حـدة مأساة الشـاعر كتمـانه الحب حتى يشعر أنه محـاط بلجٍّ فوقه لجج تبعث في نفـسه الخوف والضيــاع، والحيرة الكاملة في التـعلق بين الحياة والمـوت، فيجـد ذاته وقد باحت بهذا الحب، كي تخفف من ضغط الكتمان بداخلها. وهذا يعني أن علاقته بالمحبوبة قد انتقلت إلى الخارج. وهنا، تتجه الذات إلى محـاولة التخفف من وطأة الكبت، بالتوجه إلى المحبوبة، لإقناعـها بعدم الرضوخ إلى سلطة الجماعة أو الرقابة، والاندفاع إلى إرواء الشهوة؛ فالعاشق قد بُليت ذاته، وطالت أُمنياته، وبقاء النفس دون الحياة (اللقاء) يعني إبقاءها معلَّقة بحبل الموت.

والحياة السامية التي تسـعى للعلو، هي تلك القائمة على خوض الأمور العظيمة، ورفض الاعتدال الذي يُنبىء عن ضعفها وانهزامها، فتتجه إلى القوة

والتطرف؛ لأن اللذة التـي تقتـنصـهـا هي لذة الإحـسـاس بانتـصـار الذات، وتحقيق وجـودها الحيوي. ومن هذا المنطلق، تلوح مـراعاة تقاليد الجـماعة، والانضواء تحت سلطتها نافية نوازع الذات القائمة على التحدي، فما الطيبات إلا للفاتك الذي ينالها بسطوته وجبروته.

وقد أكد الفكرة السابقة للعاذلين –في موضع آخر– بقوله(99):

تَرقَّـب فيـنـا العاذلـينَ علـى الهوى
ومـا نـال عيشـاً قبلنـا من ترقَّبا

وأكدها للوشاة بقوله(100):

يهزُّني الناسُ مـن واشٍ ومـنتـصـحٍ
واللَّيـثُ يُفرَسُ بيـن الكَلْبِ والـذِّيبِ
لا خيرَ فـي العيش إنْ لم تُقضَ حاجـتُنا
ممـا نحـبُّ على رغـم الأقاريـبِ

نلمس في هذا التحدي تـأكيداً من الشاعر على عـدم الرضا بالمألوف، والحـرص على مجـابهة الكبت الذي تفـرضه تقـاليد الجـماعـة على (الأنا) و(الأنت). هذا الكبت الذي يحدّ من تـوثب شهوة الحيـاة، ويحاول قمعـها. إن صوت الجـماعة/ الرقـابة يبتـغي على الدوام ردع الذات عن خروجـها على الاعتدال، وذلك بالانخراط في سياق الاتزان، والكف عن تتبع شهواتها، وكأن هذه الدعوة تمثل ضغطاً على الشاعر لينسحب إلى نقطة الضعف والانكسار، ويتخلى عن مبدأ القوة في تحقيق الأمور.

وما دامت الغاية من المهمة الأساسية للعائق قد تحددت، وهي الحفاظ على مستوى القلق والتوتر في علاقة الشاعر مع المحبوبة، يعمل العائق على

تنحية هبوط الحب إلى السكون والاستقرار الذي يذكر بالموت، هذا من ناحية، وما دامت مواجهة العائق تمثل إثبات قدرة الذات على التحدي ورفض الاعتدال الذي تطالب به تقاليد الجماعة، من ناحية أُخرى، فإن الإصغاء إلى صوت هذا العائق، يعني تردي الذات إلى مستوى الموت، ومحاولة إخماد شعلة الحب المتقدة، واعتراف الذات بانهزامها وانكسارها أمام قوى الحياة وأحداثها.

إن هذا الإصغاء لا يتحقق إلاّ بضغط سلطة عليا تطبق قيودها على الذات، فلا تملك هذه الذات أمامها سوى الإذعان والترامي إلى الموت. نجد هذا حينما نهاه أمير المؤمنين (المهدي) عن الغزل الذي يمثل للشاعر الحياة ذاتها. ولذلك فإن الكف عنه هو إيقاظ لمستوى الموت الذي عمقه الإحساس بتولي الشباب، وانقلاب الدهر. لقد أصبح لزاماً على الذات أن تطيع العذال والرقباء، وتصغي إليهم[101]:

فلمَّا دعاني الهاشميُّ أجبتُه
ولا خيرَ في المملوكِ غير مُجيبِ
فأصبحتُ خِدناً للجواري من الجَوى
فأصبحَ واديهنَّ غيرَ عشيبِ
خسرتُ الهوى عنِّي زماناً وربَّما
لهوتُ وما لهوُ الفتى بغَريبِ
فيا لك أياماً سُلبتُ نعيمَها
ويالَكَ دهراً فاتَني بلَغيبِ[102]
على زينب منِّي السَّلام ومثلُه
على شجنٍ بين الصَّبا وجنوبِ

فهـــذا أوانُ لا أعـــوجُ عـــلـى الصِّبَـــى
سمعــــــتُ لعُذالي ونـــامَ رقيـــبـــي

يرضخ الشاعر لقوة "الهاشـمي" لأنه "مملوك" لا يستطيع أن يواجه التحدي بمثله. إن قوة الكبت الضاغـطة على الحياة الآن، لا يجرؤ الشاعر على إزاحـتهـا، والموت يتـوعده إذا حـاول الانفلات من طوعـه. إنه لا يملك غيـر استـعادة المـاضـي الذي سُلب نعيـمه، وقلبـه الدهر من خصـوبة إلى جدب. الضعف، وتولي الشبـاب، وانقلاب الزمن، أمور تمثل جـميعها أزمـة الشاعر في الحاضـر، ولذلك كانت استعـادته العناصر المشرقـة من الماضي لحظة تنوير تعيد للذات وحدتها التي تمـزقت بفعل الحاضر، ذلك أن الماضي ينفي الضعـف والهزال عن الحـياة وهو يواجـه حاضرها الـمؤلم. ويأخـذ تذكره المحـبوبة صبغـة الألم والحسرة على النعيم الذي أُرغم عـلى كبته، فـيقول: "على زينب مني الـسلام". وكـأن المـحـبوبـة التي ترمـز إلى الحيـاة، قـد أصبحت طوع إرادة الموت.

إن العذل على الحب -إذا كـان الشاعر يقاومه- يـؤدي دوراً حيويًا في النص، يعزِّز الحب، ويرسِّخ مـواقف (الأنا). ويتحول العاذل إلى قـوة هدامة، عندما يربط الـشاعر بين الإصـغاء للعذل والكف عن توثـب الحب، أي عندما نلمس من الشاعر سعياً للاندفاع إلى سياق الموت. ومن أجل هذا، فإن تخلي الرقيب عن مهمـته في تتبع خطى الشاعر عن كثب هو تـجلٍّ للموت، وإصغاء لندائه. ويتبع ذلك رفض من الشاعر أن يعـوج على الصبا؛ لأن في العوج عليه عودة إلى شـهـوة الحياة وفعـالية من (الأنا) في تحقيق ذاتهـا. إن الشاعر إذا فعل ذلك فإنه يسمح لصوت العقل أن يتـسرب إلى داخله فيعطل تدفق الحياة بالقوة والشباب، ويصرف عن نفسه التـمادي في تتبع نهج الصبا، ويسيطر على طبيـعة سلوكه فـي الحياة. لم يعـد بمقدور الشـاعر إلاّ أن يقول لأمـير

المـؤمنين "لبيك.." راضـخاً لداعي الكبت، ومـستـسلماً لزحف المـوت إلى الحياة[103]:

لهـوتُ حتَّـى راعـنـــي غَـــاديـــا
صــوتُ أميــرِ المـؤمنـينَ المُجـــاب
لبيكَ لبيكَ هـــجــــرتُ الصِّبـــا
ونامَ عـــــذّالي ومـــاتَ العِـتـــاب

العتاب الذي يذكي كوامن الحب، ويعـمل على تعزيزه، أصبح في موت. أما العذال الذين يعمـلون على استثارة الجانب العقلي عند الشـاعر، وكفّه عن المضي في تتبع اللذات، أو المضي في الحب، فقـد تخلّوا عن مهمتهم، وناموا تاركين الشاعر في ظلال السكون.

-4-

الصديــق:

تحاول (الأنا) على الدوام أن تنفك من نطاق ذاتهـا، وذلك بالاتجاه إلى الآخر باحثة عن جو تسوده الحياة المشتركة، والتجاوب الفعال. وحينما تجد (الأنا) في ظل الآخـر قـيمـاً وأفكاراً تـمثل نقـطة تلاقٍ بين (الأنا) و(الأنت) تشـعر أن وجودهـا قد تضـاعف، وأنها بمـقدار مـا يزداد فيـها الإحـساس بالتكافـؤ النفسي مع (الأنت)، يزداد شـعورها بأنهـا هي ذات أخرى، تـقوم بتقوية تمسكها في الوجود. يقول الشاعر[104]:

قد تخلَّــلْتَ مســلــكَ الــــروح منِّـــي
ولذا سُمِّـــــــي الخلـيـــلُ خَـليـلا
فإذا ما انطقــتُ كنــتَ حــديـــثـي
واذا ما سكَــــــتُّ كـنـتَ الغـلـيـلا

فالأنا تمتدُّ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها، وتشعر أن صورة (الأنت) قد تسربت إلى جـوهرها، واستولت على مداركـها، فأصبحت في تـجاوبها مع (الأنا)، وفي رؤيتها الوجدانية لها ذاتاً أخرى ضاعفت من وجود الذات الأولى؛ فإذا ما نطقت الأولى كانت تعبر عن مكنون الثانيـة، وإذا ما سكتت كانت متناغمة مع طبـيعة الثـانية. إن وجـود هذه الذات الأخرى يُشـكّل وجوداً فعـالاً للأنا، ومضاعفة لشعورها بالحياة؛ لأن الحواجز التي تفصمـها عن الآخر قد سقطت، فأصبح هذا الآخر مندغماً مـعها. ومن الطبعي أن يكون انعدام وجود (الأنت) على هذه الشاكـلة نابعاً من الإحسـاس بالعزلة والتفـرد، وتراكم العبء على الحياة تراكماً يجعل الموت نقطة خيِّرة تُخلِّص الذات من هذا الثقل[105]:

وللموتُ خيـــــر مــن حياة على أذى
يضَـــــيمك فيه صـــــاحبٌ وتراقبه

فالشعور بمضاعفة حدة الحياة، يتضاءل حين يسعى الآخر إلى تعريض الذات للضيم والأذى، ولا تملك هذه الذات رداً على الإساءة الموجَّهة إليها، سوى أن تراقبه بألم وحرقة، ذلك أن هذه الإساءة تسبب في وقوعها صاحب كانت الذاتُ تؤمل فيه حياةً لها.

إن منظور (الأنا) المُسقط على (الأنت) يحاول دائماً التماس ما يُشاكل وجودها، وينهض برديف مشاعرها، وتوجهاتها في الحياة كي تشعر بسيادة صبغة تبادلية بينهما؛ فمشاركة (الأنت) في اللحظات السعيدة تقتضي أيضاً المشاركة في اللحظات المريرة التي تعصف بالأنا. والإحساس بغياب (الأنا) عن مكان ما هو حضور للأنت (الذات الأخرى) في المكان نفسه. وعندما تُفقد هذه الصبغة ترتد (الأنا) إلى تفردها، وإلى نفي الحب القويم عن طبيعة الآخر[106]:

خيرُ إخوانك المشاركُ في المرِّ
وأين الشَّريكُ في المرِّ أينا
الذي إن شهدت سَرَّك في الحـ
ـيِّ وإنْ غبت كانَ أذناً وعينَا
مثلَ حرِّ الياقوت إنْ مسَّه النا
رُ جلاه البلاءُ فازداد زَينا
أنتَ في معشر إذا غبتَ عنهم
بدَّلوا كلَّ ما يَزِينك شَينا
وإذا ما رأوكَ قالوا جميعاً
أنتَ من أكرمِ الرجال علينا

مـــــا أرى للأنـــام ودًا صحيحـــــاً

عـــاد كـــلُّ الأنام زوراً ومَـــيـــــنا

الذي تؤمِّله الذات، هو أن يكون الآخر مشاركاً لهـا في مواجهة أزماتها العصـيبة، في وقت يكون المرء فـيه بأمس الحاجـة إلى معونة الآخر، ليـشدَّ أزره، ويشعره أن ضعـفه تنفيه قوة الصديق، أو مشاركـته الإحساس بالألم. إنه يبتغي مَنْ يُضـاعف من وجود (الأنا) في حضورها وفي غيـابها، فيكون مصدر سعادة لـها، وناقلاً لها ما خفي عنها في غيـابها؛ إذ يكون في حضور دائم لديها، يتمِّم أحدهما الآخر، ويعينه على تحمل المشقة، لا تغيِّره الحوادث أو تزعزع من ثباته. والآخر في هذه الحالة كالياقوت الأصيل، لا يتأثر بالنار الحارقة، بل إن هذه النار تجدد جلاءه وحيويته.

إن ما تؤمله الذات في الآخرين، لم يتحقق، فأصبح وجودهم ساعياً إلى هدم حياة (الأنا)، وإضعـاف قدرتها على استيعـاب حياة أخرى في ظل ذات ثانيـة أو ذوات أُخرى؛ فهم يـستبـدلون الرذائل بالفـضائل في غـياب الذات، ويسبغون عليها الفضائل في حضورها. ويلجأ الشاعر إلى نفي الحُب القويم عن الآخرين نتـيجة لفـقدان الصورة المـشرقة المنطبـعة في ذهنه عنهم في أرض الواقع. ويعـمِّق تفرده وإحســاسه بالانفـصام عنهم بقـوله: " عاد كل الأنام زوراً ومينا " فالفـعل " عاد " يمكن أن يدل على أن ما عقـده الشاعر من أمل في بعث حـياة مشـتركـة مفعـمة بالحب مع الآخـرين، قد خـاب فرجع متفـرداً، يرى الناس جميعـاً يموِّهون الأشياء، ويضعـون الكذب والباطل في صورة الحق، وكـأن هذه النظرة كانـت سابقة لمـعاشـرتهم، وبقاء الشـاعر بجوارهم جعله يرى فـيهم ذواتاً أُخرى، لكن عدم تجاوبهم العمـيق معه، أعاد نظرته السابقة المبـنية على زيفهم، وثقلهم على الحياة.

وقد يكون البحث عن وجود الذوات الأخرى أمراً شاقاً، ذلك أن المرء يذنب تارة، ويتجنب الوقوع في الذنب تارة أخرى. وفي كلتا الحالتين، فإن على الذات أن ترضى بالواقع وتتحمل مشقته، أو تواجه عدم تحقق الصبغة التبادلية، والتجاوب الفعال –نتيجة الشعور بانفصال الآخر عن (الأنا)، والبحث عن مصالحه الشخصية في ظل حب الذات المنفصلة عن الذات الأخرى– بالانفصال واللجوء إلى التفرد(107):

إذا كان ذوّاقاً أخوكَ من الهوى
مُوجَّهةً في كل أوبٍ ركائبُه
فخلِّ له وجهَ الفراقِ ولا تكنْ
مطيّةَ رحّالٍ كثيرٍ مذاهبه
أخوكَ الذي إن ربْته قال إنّما
أربتُ وإنْ عاتبتَه لانَ جانبه
إذا كنتَ في كلِّ الذُّنوب معاتباً
صديقكَ لم تلقَ الذي لا تُعاتبه
فعِشْ واحداً أو صلِ أخاكَ فإنّه
مفارقُ ذنبٍ مرةً ومجانبه
إذا أنت لم تشربْ مراراً على القذى
ظمئتَ، وأيُّ الناسِ تصفو مشاربه

فحين ينشأ الحب في ظل الشعور بالانفصال، وتذوق الآخر ما تشتهيه النفس موجهاً ركائبه في ضوء هذه الشهوة، دون مراعاة لحقوق (الأنا) وواجبات الآخر تجاهها، يصبح هذا الحب غير مجد، ولا يحقق للحياة فائدة ترجى، وكأن الذات إن جارت هذه الطبيعة تحدُّ من تسامي قيمها، وتجعل منها " مطية رحال " لا يستقر له قرار. إن هذا الصديق هو عبء على

حيـاة (الأنا) وعليها أن تزيل هذا العبء باللجـوء إلى ذاتها، متـفردة عنه؛ لأن مَنْ تبـتغـيـه صديقـاً، ينبـغي أن يتـلاقى مع (الأنت) في وحـدة الشعـور، والتجاوب الداخلي الفعال، بحيـث إن شكَّ أحدهما في صدق نوايا الآخر، كان كالذي يشك في ذاته؛ لأن هـذا الآخر بمثـابة (الذات الأخرى) التي إن عاتبـها لانت للعتاب، واعترفت بما يعتورها، ويختلج في صدرها.

غير أن الشاعر يعود ثانية، فيرى أن التمادي في حدة العتاب الذي يدعم الحب، ويعـمق الإحساس بـوجود الآخر، قـد يؤدي إلى تحول الصـديق عن صـديقه، أو إلى تحـوُّل (الأنا) عن (الأنت)؛ فـالمرء لا يخطىء دائمـاً، وإذا لم يستـطع أن يتسامح ويـغض طرفه عن ذنوب الآخـر، فإن عليه أن يـعود إلى الانفـصال، ويكف البـحث عن موضـوع الحب (الأنت)، وإنَّ مَنْ أراد الارتواء من ماء الحيـاة، عليه أن ينهل منه دون مبالاة بمـا يشوبه من قذارة، وإلا بقيَ ظامئـاً. فالظمـأ يعادل الانفـصال عن الآخـرين، والرغبـة في الارتواء تعني محاولة الحـفاظ على الحياة، بالرغم من خفـوت قابليتها للتـضاعف بوجود الذات الأخرى.

ولعل تطلع الشاعر إلى الصديق، بوصـفه الذات الأخرى التي تُضاعف من وجود الذات الأولى، قد تحقق بصورة جليـة في شخصية النديم ؛ فالذات (الشاعر) والذات الأخرى (النديم) يجمعهـما غرض مشترك هو السعي وراء اللذة، والبحث عن عالم مناقض للعـالم الذي يهربان منه، ومن ضغوطاته. إن تجاوب النديم مع (الأنا)، يُدخل السعادة إليها، ويزيد من مـستوى إحساسـها بالحياة، خاصة أن الاثنين يتفقان على قيم مشتركة وأهداف متطابقة، تشكل نقطة تتلاقى فيها (الأنا) مع (الأنت).

يقول الشاعر في قصيدة يمدح فيها داود بن يزيد ويذكر فيها نداماه[108]:

1- عوجا خليليَّ لقينا حَسْبا
منْ زمنٍ ألقى علينا شَغبا

2- ما إنْ يرى الناسُ لقلبي قلباً
كلَّفني سلمى غداةَ أُتبا

3- وقد أجازتْ عيرُها الأجبَّا
أصبحتْ بَصْريا وحلَّتْ غَربا[109]

4- فالعينُ لا تغفي وفاضتْ سكْبا
أمَّلتُ ما منَّيتُماني عُجْبا

5- بالخِصبِ لو وافقتُ منه خصبَا
فلا تغرَّاني وغُرَّا الوَطْبَا[110]

6- إنِّي وحِملي حُبَّ سلمى تبَّا
كحامل العبء يرجي كسبا

7- فخاب عن ذاك ولاقى تَعْبا
وقد أراني أريحيّا ندْبا[111]

8- أروي النَّدامى وأجرُّ العصبا
أزمان أغدو غزالاً أقبَّا[112]

9- لا أتَّقي دون سُليمى خَطْبَا
وما أبالي الدَّهَيانَ الصَّقبا[113]

10- يا سَلْمَ يا سَلْمَ دعي لُبَّا
أو ساعفينا، قد لقينا حسْبَا

11- ما هكذا يجزي المحبُّ الحبَّا
وصاحبٍ أغلقَ دوني درْبَا

12- قلتُ له ولم أُحمْحمْ رُعْبا:
إنَّ لنا عنك مساحاً رحْبا

13- فاحْمِ جنباً سوف نرعى جنْبا
وفتية مثل السَّعالي شبَّا[114]

14- من الحُماة المانعينَ السِّربا
تلقَى شَبَا الكأسِ بهمْ والحربا

15- كلَّفتُهم ذا حاجة وإرْبا
عندي يُسرٌ فعَببنا عَبَّا

16- من مقَدِيٍّ يُرهقُ الأطبا
أصفرَ مثلِ الزَّعفرانِ ضَرْبا

17- كأسِ امرىءٍ يسمو ويأبى جَذْبا
مالَ علينا بالغريض ضَهْبا[115]

18- والرَّاح والرَّيحان غضًّا رَطْبا
والقينةُ البِكْرُ تُغَنِّي الشَّربا

19- والعِرْقُ لا ندري اذا جبَّى
أضاحكاً يحكي لنا أم كلبا[116]

20- يسجد للكأس إذا ما صُبّا
كقارىء السَّجدة حين انكبَّا

21- حتى إذا الدِّرياق فينا دبَّا
وجنَّ ليلٌ وقضينا نَحْبا

22- رُحنا مع اللَّيل ملوكاً غُلْبا
من ذا ومن ذاك أصَبْنا نَهْبا

23- وحلبتْ كفِّي لقومٍ حلْبا
فلم أرشِّح لعشيرٍ ضبًّا[117]

24- وربَّمـــا قلــتُ لعمــــري نَسْبا
العضْـــبُ أشـــــهى فاذقني القَضْبـا
25- فالآن ودَّعــتُ الفتــــــوُّ الحُزْبا
أعتبْـتُ مَـــــنْ عــاتـبـنـي أو سـبَّـا
26- وراجعــتْ نفســي حِجاها عُقْبـا
فالحمـــــــدُ لله الـــذي أهبَّـــــا
27- مـــن فُرْقــةِ كانتْ علينا قضْــبـاً
أتـــــى بهــا الغَيُّ فأغضى الربَّــــا

يبدأ النص بشكوى الشــاعر لخليليه من الزمن الجائر، ومن المـحبوبة (سلمى) التي رحلت عن البصرة، فنفت النوم عن عينيـه اللتين فاضتا بالدمع حزناً لفراقها. تلوح لنا صورة سلمى قـوةً معادلة لجور الزمن، بشكل تنعدم أمام التحولين (تحول المحبـوبة، وتحول الماضي) آمال الخصوبة، ويصبح وعد خليليـه بالخصب باطلاً. إن التوجه بالحـب إلى سلمى، يعني بقاء العبء محمـولاً، ولا يجد الشاعر خـلاصاً لإزاحة هذا الحمل سـوى الدعاء على ذاته بالموت. وبما أن الذات أصبحت تواجه حركـة الموت الزاحفة إليها في صورة الزمن، وفي صورة المـحبوبة، فـإن عليها أن تحاول بـث الحياة في نفســها، وذلك بالارتداد إلى الماضي المـشرق الذي كانت هذه الذات فـيه تفعِّل قيـمة الكرم، وتســعى لبث جو من السعـادة بين الآخرين، وكـانت تروي الندامى، غزلةً، ترتدي الحرير، ولا تبالي بمصائب الدهر العظيمة.

إن عالم المـحبوبة لم يـدع للشاعر برهة للتـفكير بحكمـة، وقد تزامن رحيلها مع غدر الزمن، وتولي المـاضي، فجاء صوت الشاعر عميـقاً ومؤكداً عدم قــدرته على مواجـهة هذه الضــغوطات بأكـملها. وقـد أكد الشــاعر ذلك بتكرار ندائه للمحبوبة " يا سلم، يا سلم.. "، وإعادة قـوله: " قد لقينا حسبا "

في البيت العاشر الذي ذكره سابقاً فـي البيت الأول. وتأخذ صورة المحبوبة تبعاً لهـذا التحول بالدخول في أعـماق صورة "الصاحب" الذي يُشكّل عـبئاً على الحيـاة، لكونه لا يمثل نمطاً من الصـبغة التـبادلية مع (الأنا)، فـقد أغلق دونها منفذاً إلى الحياة المضاعـفة بوجوده، وقابل الحب بالكراهية؛ مما دفع الذات إلى قطع الاتصال به، والاكتفاء بتـفردها. ويبدو قوله: "وصاحبٍ أغلق دوني دربا" في البيت الحـادي عشر، مـقابلاً لقوله: "وفـتيةٍ مثل السـعالى شبا" في البـيت الثالث عشر، حـيث استهل الشطرين في البـيتين بواو رُبَّ، لتعميق مسـتوى التناقض بين صورتيهما، فبدت صـورة الصاحب مناقضةً لصـورة النديم ؛ فـفي الندامى حـيويـة الشبـاب وقـوته، يفـيض على الذات بوجودهم تدفق الإحساس بالحياة، فتشعـر باللذة والسعادة لتجاوبهم معها في الانكبـاب على اللذات كـالسعـالى، دون مـبالاة بقـدرة اللذة على إلحـاق الضرر بهم أو بالحـياة، فالمـقديُّ أو الخمـر المنسوبة إلى "مـقدية" ترهق الأطباء، ومع ذلك فـهم يترامـون إليها، لأن في ترامـيهم هذا إثبـاتاً لقدراتهم الفذة على استيعاب الحياة والعبِّ منها.

وحـينمـا تعبُّ الذات الخـمـرَ مع الندامى، تمـتـد رؤيتـها إلى أعـمـاق الشخصية المقابلة لها، والمتكافئة مـعها نفسيًا؛ فتسقط الحواجز التي تحول بين (الأنا) و (الأنت)، مـما يوفـر للأنا إحسـاساً بوجـود ذوات أخرى لهـا، يمـثلها وجـود الندامى، وكأن الانفـلات من ضوائق الزمن، ومن آثار تـحول المحـبوبة في الذات، يقتـضـي انفلاتاً للعقل من الدوائر الـتي تُضيِّق الخناق عليه. ويُفـضي تمازج الذوات، إثر سقـوط الحواجز بينها، إلى شـعور (الأنا) بقدراتها على العطاء، وإلى إلغاء نوازع الحقـد والغضب منها. إن هذا التمازج قد برَّأ هذه الذوات من المـساوىء التي يمكن أن تستـولي على عقول البـشر، وجعل إحـسـاسـها بالتكافؤ النفـسي مرتفـعاً إلى مصـاف "الملوك" الذين

تجمـعهم مطالب موحـدة، وهي انتهاب اللذات فـيما تبـقّى لهم من الليل. لكن هذه الصورة المستعادة التي بعثت في الذات إحساساً بالحياة، بدأت فعاليتها تتضـاءل، حين اصطدمت بـتولي ذلك الزمن الخـصب حقّاً، وتـولي إشراق الشـباب، وتوديع فـتـوّته. ويفجّـر ظرف الزمـان "الآن" هذه الأحاسـيس المنبعثة في الـزمن الحاضر –فقد جاء تالياً للحـديث عن الندامى– والقابلية لاستيعاب عطاء الحـياة، فيعمّق إحساس الشاعر الحـاد بمفارقة الماضي عن الحاضر "الآن ودّعت الفتوّ..." .

ولاضفاء مزيد من التـضاؤل أمام فعالية الحياة، والإحـساس بالعجز عن ممارستها إحساسـاً يكاد يوحّد (الأنا) مع الموت؛ يلجأ الشاعر إلى نطاق العقل الذي يعني استعادة الدوائر الخانقة على الحـياة، نتيجة فقدان موضوع الانفلات (الندامـى) المحرر للعـقل من الضوائق. لقـد أصبح فـقدان الندامى مرتبطاً بفقدان إشراق الحياة، وقدرتها على التضخم بوجود الذوات الأُخرى، تلك الذوات التي تعمل دائمـاً على زيادة تمسكها بالوجود بصـورة يتساوى فيهـا فقدان الشبـاب مع فقدان الندامى، ويتساوى فـيها الإحسـاس بالعجز والموت مـع فقدان الندامـى، وتولي إشراق الماضـي. وإذ وضع العقل تبـعاً لتـولي الماضي في بـؤرة أزمتـه مع الزمن والمحـبـوبة، تتصـور الذات أن انتهـاب اللذة مع الندامى غي؛ ذلك أنها لا تستطيـع القيام به الآن، كمـا أنها لا تستطيع مـجاراة الندامى. إنها بحاجـة إلى عالم آخر، يتـمتع بالعطاء الدائم، والتوغّل في المسـتقبل، وذلك هو عالم الممدوح الذي تصـوّره الأبيات التالية في القصيدة نفسـها[118].

إن وصـول الندامى إلى تلك المنزلة لدى الشـاعر، يجـعل من فقـدانهم فقداناً لفاعلـية الحياة، ولقدرة الذات على الامتداد فـي الذوات الأخرى؛ فترتدّ إلى تفردها وعزلتها، وتتردى إلى مسـتوى الموت الذي يتعمق الإحساس به،

حين تجـد (الأنا) قابلية الذوات الأخـرى على التجاوب مـعها، تجـاوباً يعزز تمسكها بالوجود، قد انحسـر مداه. عندها، قد تندفع الذات في سياق الموت، مـحـاولة اقتنـاص اللذات في ظل تفـردها. ولعل هذا الاقـتناص يفـصح عن رغبتها في التوحد مع الموت عن طريق اعـتصار طاقات الحياة. يقول الشاعر في رثاء أحد الندامى، ولعله صالح بن عـبد القدوس الذي قتله المهـدي بتهمة الزندقة[119]:

1- غَمَّضَ الحـــديدُ بصاحبيـكَ فغمَّضا

وبقيتَ تطــلُبُ فــي الحِبَالةِ مَنْهَضــا[120]

2- وكــــأنَّ قلبي عنـد كــل مصيــبـة

عظـــــمٌ تكــرر صَـدْعُــه فتهيَّضـا[121]

3- وأخٌ سلـــوتُ له فــــأذكَــرَه أخٌ

فمضـــــى وتُذْكِرُك الحوادثُ ما مضى

4- فاشــربْ على تَلَـفِ الأحبــةِ إننــا

جُـــــزُرُ المنيـة ظاعنيـن وخُـفَّضـــا

5- ولقـــدْ جَريت مع الصِّبا طلق الصّبا

ثم ارعـــــويتُ فلم أجد لي مَرْكَــضــا

6- وعلمْتُ ما عَلِـــمَ امــرؤٌ في دَهره

فأطعتُ عُذَّالـــــي وأعطيـــتُ الرِّضــا

7- وصحوتُ مــن سُكْرٍ وكنــتُ مُوكَّـلا

أرعَى الحَمـــــامةَ والغرابَ الأبيــضـا

8- مــا كــلُّ بــارقـةٍ تجـودُ بمــائـها

ولربما صَـــــدَقَ الربيـع فــرَوَّضـــا

9- ومنيــفةٍ شَرَفاً جعلـتُ لَها الهــوى

إمَّا مكافــــأةً وإمَّـــا مُــقْـرَضـــا[122]

10- حتَّــى إذا شــربــتُ بمـاء مودَّتي

وشـــــربتُ برد رُضابها متبــرّضــا[123]

11- قالــتْ لتربيها اذهَبـا فتـحسـسا

ما بالــه تــرك الســـــلام وأعـرضا

12- قد ذُقــتُ ألفـتَــهَ وذقــتُ فراقَه

فوجــــــدت ذا عســلا وذا جَمْر الغضا

13- يا ليتَ شـــعري فيـمَ كان صدُوده

أاســــــاتُ أم رعَد السَّحابُ وأومَضــا

14- ويلي عليــه وويلَتــي مـــن بيـنه

ما كان إلا كالخضاب فـقـــــد نَضـــا

15- سبحانَ مَنْ كَتبَ الشّقاءَ لذي الهوى

كان الـــــذي قد كان حُكماً فانقضـــى

يخاطب الشــاعر ذاته محــاولاً كشف أزمتـها الداخليـة في الخوف من الموت الذي قـد يحيق بهـا بعد مـقتل صــاحبيـه. لقد أصـبحت الحـياة تعج بالمصائب، فجعلته يتخبط وسطها، ولا يستطيع منها خلاصاً، كالطائر الذي وقع في شباك الصائد، ولم يعد أمامـه منهض منها، حتى أصبح قلبه بسبب هذه المصائب المتكررة كالعظم المتصدع المتهاوي.

وعندما يحــاول الشاعر أن يطوي بمرور الزمن أثر حـدث الموت الذي يلتهم أصحابه شيـئاً فشيئاً، يأخذ هذا الحدث بالتـجدد، وكأنه في محاولاته المتكررة يُشكّل إضعافاً لقابلية الذات على التـمسك بالحياة، وتعزيزاً لفاعلية الموت، ولفاعـلية الزمن المندغم في فعل الموت؛ ذلك أن حـياة الندامى ترتبط

بحياة الذات في ظل الماضي المشرق، فيصبح البكاء على الندامى بكاء على الذات نفسها.

ولمواجهة زحف الموت إلى حياة (الأنا)، ذلك الزحف الذي عمقه الشاعر بقوله: "وبقيت تطلب في الحبالة منهضا"، فإن على(الأنا) أن تعيش الموت، وهي في جذوة اعتصار طاقات الحياة. يأتي هذا الاعتصار والذات متفردة، ومتجردة عن مضاعفة وجودها، وعن تمسكها بهذا الوجود. وقد جاءت الرغبة في الترامي إلى اللذة، والانكباب على شرب الخمر نتيجة الإحساس بقبضة الموت التي بترت الأحبة عن الحياة. وما دامت قوة الموت مستفحلة في الوجود، وكأن الإنسان ناقة تذبح وهي راضخة لفعل تلك القوة، فإن على الذات أن تسعى لاستنفاد ما بقي لها من حياة[124].

ويحاول الشاعر عن طريق الزمن المستعاد أن يحقق شيئاً من بعث الحياة في الحاضر؛ فقد كان الماضي مفعماً بالصبا الذي يمثل الاقتدار على الانفتاح على الحياة من أوسع أبوابها، في ظل مناخ من السعادة المطلقة التي تقترن بوجود الندامى، غير أن الحاضر يمتص طاقات الشاعر، والموت يسحق آماله في بعث حياة مشرقة، والزمن ممثلاً بالموت وبالشيب (الغراب الأبيض) يفرضان عليه جوّ الارعواء، وإطاعة العذال بعد أن كان دائم العصيان لهم، لكونهم يمثلون تقييداً لحرية الذات في تتبع شهوة الحياة. إن الارعواء، وإرضاء العذال يمثلان كف الذات عن المضي في السكر (اللذة المندغمة بالصبا)، ومن ثم يوقفانها عن ممارسة نشاطات الحياة القادرة على استيعاب الإحساس بوجود الذات فيها. ومن أجل ذلك، فقد حظيت الذات برضى العذال.

وفي الأبيات التي يتحدث فيها الشاعر عن المرأة، نجده يرسم لها صورة تفيض علواً وإشرقاً، ويحرص في تلك الصورة على إبراز حبهما المتبادل، ولكن الشاعر –على الرغم من رغبة المرأة في الإبقاء على حبِّه لها– يُعرض عنها، ويترك السلام دون أن تدري لهذا التصرف الصادر عنه سبباً. وهنا، يتنبأ صوت المرأة بالويل الذي سيحلُ عليها، وفي هذه الشريحة يظهر وجود الذات كوجود الخضاب الذي كان بقاؤه كبقاء الحياة، يتجدد الإحساس فيها عن طريق الوصل أو الرغبة في الإبقاء على المحبوبة، وحين زال لون الخضاب أصبحت رغبة التجدد زائلة، يُذكّر زوالها بالموت، وجدب الحياة. فصوت المحبوبة يرمز إلى صوت الحياة نفسها التي تحاول أن ترد الشاعر إلى حظيرتها، وتسعى إلى إشاعة الألفة في ذاته، بعد أن التهم الموتُ الندامى كما يلتهم الشيبُ شعرَه الأسود، وبعد أن وجد الحاضر مناقضاً للماضي. لقد أصبح الترامي إلى الموت في ظل هذه الظروف كالترامي إلى الحياة، وذلك بإتلاف الذات في اللذة، ورفضها نداء الحياة الخصيب.

وبهذا، يبرز موت الندامى كأنه موت للذات، إذ يلوح الشيب مُنذراً بالموت، ويلوح الماضي تولّياً للحياة المشرقة التجدد، وتلوح طاعة العُذَّال كفًا للذات عن ممارسة نشاطات الحياة، نظراً لأن رغبة امتداد الحياة ومضاعفتها بوجود الذوات الأخرى، قد أُضعفت أو تلاشت، ففقدت (الأنا) تمسكها بالوجود، ونحَّتْ مناخ السعادة –الذي يتألق بوجود الندامى– عن دروب الحياة.

-5-

الممدوح:

تُستنزف الحياة عبر حركة الزمن، ويفنى المال، وقد تنفصم وشائج محبة الناس عن الشاعر، وقد تنقلب الأحبة عليه.. فتدفعه رغبة جامحة للحفاظ على حياة (الأنا)، وتخطي مصاعب الزمن بمجاوزة الحاضر المؤلم، وبالاندفاع إلى المستقبل. وفي الأحوال كلّها، تلوح شخصية الممدوح ذات القدرة والنفوذ ملاذاً للشاعر، ومستقبلاً خصيباً يُجنبه ضوائق الحياة، ويعوّضه عما يستلبه الزمن.

الحاضر لدى الشاعر يُشكّل نقطة راكدة تعادل الموت، وعليه أن يُعلي من الأنت (الممدوح) حتى يتضخم حجمها ليصبح بمستوى الحياة المسقطة عليها؛ فالفن يُخلّد الممدوح، ويُبرز منزلته بين الناس، انطلاقاً من وظيفة الشعر الاجتماعية. إن هذا الإعلاء قائم على حساب (الأنا)، إذ يتناقص حجمها بسبب إعلائها المتزايد من حياة الممدوح. ولكن الرغبة في عطائه، وما تمثله شخصيته لدى الشاعر تعمل على إيجاد نوع من التوازن بين الحياة والشعور بالموت.

ولعل تتبع الخيوط العامة لسمات الممدوح -كما رسمها الشاعر- تنبيء عن قدرته الفذة، وطاقته على بعث الخصب، أو على بعث الدمار. ويتفاقم إحساس الذات بالتضاؤل كلما أمعنت النظر في تشكيل صورة الممدوح القائمة على بنية التضاد الواعي، فتبدو صورته مدمِّرة لأعدائه من ناحية، وتبدو باعثة الخصب لمحبّيه وطالبي خيره ونصرته من ناحية أخرى. فهو دعامة الأرض[125]، ومالك الناس في مسيرهم[126]، يقود المنايا على أعدائه[127]، ويرد الردى عن مناصيريه[128]، يُميت ويحيي بكفيه غير واحد في ساحة الوغى[129]، وهو ضرّاب أعناق وفكاكها[130]، يصب دماء

الراغبين عن الهدى[131]، وسيفه لا تنثني مضاربه[132]، وللموت منه مخرج حين يغضب[133]، وشهاب يكوى به الأعداء[134].

وهو في الوقت ذاته، يصدق في دينه وموعده[135]، ويقوم بأفعال الكرام[136]، عنده الحلم والشجاعة والجود، درور لقوم بالحياة على الرضى[137]، يحيي لمحبيه العيش ويجلو عنهم الكرب[138]، يعيش بفضله ناء ودانٍ كما تحيا على الغيث البلاد،[139] والرَّوْح والأمن لديه[140]، جميل المحيَّا، يزين سرير الملك،[141] وتبدو المكارم نوراً على وجهه[142]، وتهتف الناس به إن خانها الدهر[143].

لقد أصبحت سطوة الزمن على حاضر الشاعر الذي يُذكّر بالموت، تنقضها شخصية الممدوح، أو تحاول التخفيف من تأزمها. إن الممدوح هو تعويذة الشاعر التي يلوذ بها ضد الزمان، كي يحقق نوعاً من التكيف مع الحياة. وتتشكل وحدة المديح في ظل الضغوطات السلبية على الشاعر: البؤس، والفقدان، والحاجة، .. ولا تتشكل هذه الوحدة في ظل الانسجام والتوافق مع الأشياء التي يسودها الخصب والحيوية، والفرح، والامتلاء.

يقول في مدح عقبة بن سلم[144]:

1- حيِّيا صاحبيَّ أمَّ العلاء
واحذرا طرْفَ عينها الحوراء

2- إنَّ في عينها دواءً وداءً
لملمٍّ والدَّاءُ قبل الدَّواء

3- ربَّ ممسى منها إلينا على رغـ
ـم إزاءٍ لا طابَ عيش إزاء

4- أسقمتْ ليلةَ الثُّلاثاء قلبي
وتصدَّت في السَّبت لي لِشقائي

5- وغداة الخميس قَدْ موَّتتني
ثمَّ راحتْ في الحُلَّة الخضراء

6- يوم قالتْ: إذا رأيتُك في النَّو
مِ خيالاً أصبْتَ عيني بداء

7- واستخفَّ الفؤادُ شوقاً إلى قُر
بك حتَّى كأنَّني في الهواء

8- ثمَّ صدَّت لقول حُمَّاءَ فينا
يا لقومي دمي على حمَّاء

9- لا تلوما فإنها من نساء
مشرفات يطرفن طرف الظباء

10- وأعينا امرأ جفا ودُّهُ الحيُّ
وأمسى من الهوى في عناء

11- اعرضا حاجتي عليها وقُولا:
أنسيتِ السَّرار تحت الرِّداء

12- ومقامي بن المُصلَّى إلى المنـ
ـبرِ أبكي عليك جَهْد البكاء

13- ومقال الفتاة: عودي بحلْمٍ
ما التَّجنِّي من شيمةِ الحُلماء

14- فاتَّقي اللّه في فتى شفَّه الحُبُّ
وقولُ العدى وطولُ الجفاء

15- أنتِ باعدتِه فأمسى من الشَّو
ق صريعاً كأنَّه في الفضاء

16- فاذكــري وأيَهُ عـلـيـكِ وجُـودي

حســـبُكِ الوأي قادحاً في السَّـخاء[145]

17- قـــد يسيء الفتى ولا يخلفُ الوعـ

ـدَ فأوفـــي ما قُلْتِ بـالـرَّوحـاء

18- إنَّ وعـــد الكـريـم ديـنٌ علـيـه

فاقـــضِ واظفرْ به على الغُـرمـاء

19- فاستهلَّـت بعـبـرة ثـمَّ قـالـت

كان ما بيـــننا كظـــلّ السَّـراء[146]

20- يا سُلــيمى قومي فروحي إليــه

أنـت سـرسورتي مـن الخُلطـــاء[147]

21- بلِّغيه السلام منـــي وقــولــي:

كلُّ شـيء مصــــيره لـفـنــاء

فشريحة النص هذه والتي تتحدث عن المحبوبة، تبدأ بقوله: " حييا.. أم العلاء " . وهي محاولة من الشــاعر لبث مناخ الحياة في علاقتــه مع المحبوبة التي يمكن أن تمتد دلالتهــا فتستوعب رمز الحاضر. لكن جـهوده في إشاعة ذلك المناخ باءت بالفـشل، وانتهت بقولهـا: "كل شيء مصيــره لفناء" . إنها تُعلن بهذا التحول عنه تربُّصَ الموت بحياته.

الصورة التي يرسمـها الشاعر للمحـبوبة صورة سلبية فـاقدة لمعنى الحيـاة المشـرقة، بل إن وجـودها على هـــذه الشاكـلة يجـعلهـا تقـف في صف الزمـن الذي تتـضمـن أظهر صـفاته، وهـي التـغيُّـر وعـدم الثبـات. وبتـتبع صورة الـمحبـوبة تلوح لنا على النحـو الآتي: إنها تُسلط الداء قـبل الدواء، وتسـقم قلبه، وتتـصدى لشـقـائه، وتوجِّه إليـه الموت، وتصـد عنه، وتتـسبب في عنائه، وترفض تجـديد المـاضي، وتطيل الجفـاء، وتتخـذ من

التجنّي شيمةً لها، وتُخلف الوعد. صورتها هذه جعلت (الأنا) في حيرة واضطراب كأنها "في الهواء" أو كأنها "في الفضاء"، ولعل هذه الحيرة، وهذا الاضطراب يعنيان تلجلج الذات بين الإبقاء على وجود المحبوبة الذي يمثل السكون أو الموت، وبين تجاوز وجودها إلى عالم آخر، يعني التوجه إليه توجها إلى الحياة، أو إلى المستقبل الخصب، أي إلى عالم نقيض لعالم المرأة.

إن الحاضر يحاول استلاب الحياة من الشاعر، فيضيّق عليه أنفاسه، ويبدو نقطة يتحوصل الموت بداخلها. ولكي تحافظ (الأنا) على بقائها، فإن عليها أن تتخطى تلك النقطة إلى المستقبل الذي يمثله لقاء الممدوح عقبه، وعليها أن تكابد مشاق الرحلة للوصول إليه:

22- فتسلّيتُ بالمعازف عنها
وتعزّى قلبي وما من عزاء

23- وفلاةٍ زوراءَ تلقى بها العيـ
ـنَ رفاضاً يمشين مشيَ النِّساء[148]

24- من بلادِ الخافي تغوّلَ بالرّكْـ
ـبِ، فضاءً موصولةً بفضاء[149]

25- قد تجشّمتُها وللجُندب الجو
نِ نداءٌ في الصبح أو كالنّداء

26- حين قال اليعفُورُ وارتكضَ الآ
لُ بريعانه ارتكاض النِّهاء[150]

27- بسبُوحِ اليدين عاملة الرَّجْـ
ـلِ مَروحٍ تغلو من الغُلْواء[151]

28- همّـــها أن تزور عقبة فـي المـلـــ

ـــــك فتـــــــروى مـــن بحـره بدلاء

صورة الصحراء التي تتسم بالضياع، والتغوُّل، وشدة الحر، ... تنهض بمستوى آخر من تشكيل أزمة الشاعر الداخلية، وتمثل تعانقاً بين الحياة والموت؛ فهذه الصفات التي يضفيها على الصحراء، تجعل من الموت عاملا فعّالا، يجثم في كل بقعة فيها. إن قوة إرادة الشاعر تجعله يتجشم هذا العناء، لأنه شرط أساسي للوصول إلى الحياة الفعلية، والخلاص من الحاضر. والاندفاع إلى الصحراء يتم حين تتحول المحبوبة عن الشاعر، أي حين تدفعه إلى العزلة. لكن هذه العزلة أوجدت بديلاً عن صحبة الإنسان، وهو صحبة الناقة، بوصفها معبراً فذّاً ينفي التفرُّد، ويحاول تقريب الحلم من الواقع بحركته نحو الممدوح.

وفي هذه الصحراء المترامية الأطراف يرى بقر الوحش، فيربط بين مشيتها ومشية النساء، ويلوح له هذا الربط في وقت فشل فيه بإقامة صلات وفية معهن، أو مع الحياة التي يعايشها. وهو بذلك يؤكد أن صورتهن لم تُمح من ذهنه تماماً؛ فالتصميم على بلوغ خصب المستقبل، لا يُزيل مرارة الحاضر من النفس، وإن كان يُخفف منها. كما أن مظاهر الحياة تتشكل له، على الرغم من قلة فعاليتها، وسط الأشياء التي يصبغها الموت بصبغته. وتقترن صورة الصحراء نتيجة لاتساعها بالجن أو التغول، فتضلل المسافر، وكأن الإنسان دون حب مثالي ثابت الوفاء، يعيش ضائعاً تائهاً في حياة كلّما نظر فيها، وجد أنها فضاء موصولة بفضاء، لا ينتهي ضياعه فيها. إنه يحتاج إلى ملاذ ينفي غربته وتفرده، ويثبت عهده في الحب فلا يتقلَّب.

ولإضفاء مستوى آخر من المعاناة، نلمس توحداً بين (الأنا) والناقة، يتجلى في قوله: "همها أن تزور عقبة"، بغية تصعيد أزمة الشاعر الداخلية إلى مستويات أخرى، وهي تتقدم خطوة فخطوة إلى عالم الممدوح، كي توجد صيغة التحام بين الصورة المثالية للمدوح وبين وجوده على أرض الواقع "ولذلك تمتعت الناقة.. بفكرة العمل، ذلك أن العمل هو المخرج الوحيد من سجن الخيال والحلم والانفصال. وأعطي العمل الذي يُعزى إلى الناقة قيمة فوق المادة"[152]. وهكذا، يأتي تأسيس حركة الناقة نقيضاً للموت والسكون اللذين أعلنتهما المحبوبة برفضها إقامة علاقات طيبة مع الشاعر. وتأتي وحدة المديح متضمنة تجليات متعددة لقوى الحياة تتآزر جميعها من أجل التوجه إلى طاقة عظمى، تسعى لتدعيم الحياة، وهي قوة الممدوح.

إن تصوير حجم المأساة التي يكابدها الشاعر بهذا القدر الكبير، يشكل تناقصاً تدريجياً لمستوى (الأنا) أمام صورة الممدوح، وتضاؤلاً لطاقاتها أمام مواجهة الحاضر، فتأخذ شخصية الممدوح بالتضخم، وكأن الشاعر ينسج منها أسطورة تتجاوز إمكانات الإنسان، وتتضاد مع قوة الزمان السلبية، حتى يتراءى لنا الممدوح قوة أخرى من قوى الزمن الجبارة التي تقف إلى جانب الشاعر. إنها قوة واعية تهب الخير للفاضلين، وتسلط الشر والموت على المعادين:

29– مالكيٌّ تنشقُّ عن وجهه الحر
بُ كما انشقَّتْ الدُّجى عن ضياء[153]

30– أيُّها السائلي عن الحزم والنجـ
ـدة والبأس والندى والوفاء

31– إنّ تلك الخلاّل عند ابن سلْم
ومزيداً من مثلها في الغَناء

32- كخـــراج السمـــاء سَيْـــبُ يـديه

لـــقـريـــب ونـــازح الـــدار نـــــاء

33- حرَّمَ اللهُ أنْ تـــرى كابن سلـــمٍ

عُقبة الخيـــــر مطعـــــمُ الفـقـــراء

34- يســـقط الطيرُ حيثُ ينتَـثِرُ الحَـبُّ

وتُغْشَـــــــى منازلُ الكـرمــــــاء

35- ليس يُعطـيك للرجاء ولا الـــخـو

فِ ولكـــــن يلـــذُّ طَـعْـــمُ العَـطاء

36- إنّـما لــــذَّةُ الجـــواد ابـن سَلْـم

فـــــــي عطـــاءٍ ومـرْكَـــبٍ للقاء

37- لا يهـــابُ الوغى ولا يعبدُ المـــــ

ـــالَ ولكـــنْ يُهيــنــهُ للثـــــــناء

38- أريحي لــــه يدٌ تـــمـطـــر النّيــــ

ــلَ وأُخـــــرى سُمّ علـــى الأعـــداء

فـالممــدوح " تنشق عن وجـهـه الحـرب" وكأن الحـرب في هولهـا، وغموض مصيـر الإنسان فيها كالليل المرعب الذي يحتـاج إلى عمود الفجر، كي يمزِّق ظلامـه الرهيب، ويضع حدًا لهـوله. إن الممدوح هو الـمنقذ من هذا الرعب، وهو الذي يحسم الأمر، فـيحقق الانتصار على الخوف والـموت، كما يحقق الفجر انتصاراً على الظلام.

إن صورة الممدوح تجمع الخلال الحميدة التي تؤهله للقيام بهذا الدور العظيم؛ فهو يمـتلك الحزم، والنجدة، والبأس، والندى، والوفـاء، وهي صفات الإنسان المثـالي الذي يفوق غيره من البشر. وبمـا أن همَّ الشاعر الرئيس أن يتخطى الموت، ويلوذ بالأمن والحماية، فإن محور تركيزه يدور حول العطاء

الذي يمثل استمرارية الحياة بالنسبة للأنا وللجماعة؛ فعطاء الممدوح كالغيث المنهمر من السماء، يعم الناس جميعاً. وقد جعلت شمولية عطائه الطيرَ تهتدي إلى مواقع الحياة، أو إلى منازل الكرماء، وكأنه في هذا كله شخصية متفردة، لا يمكن أن يُرى مثلها.

هذه الشمولية في تعزيز حياة الآخرين، تمثل لذة في نفس الممدوح، خالية من أيٍّ نفع؛ فالممدوح مصدر للحياة الخصبة، يعطي دون أن يأخذ انطلاقاً من كونه " لا يهاب الوغى، ولا يعبد المال، ولكن يهينه للثناء " . فقوله " لا يهاب الوغى " يؤكد اندفاع الممدوح للإبقاء على حياة الآخرين دون خوف من الموت، ذلك أن صورة الممدوح، بوصفه باعثاً للحياة تنفي الموت. وهو لا يحرص على المال؛ لأن الحرص عليه وعبادته من صفات الخائف من الموت الذي يعتقد أن الحياة تكمن في عبادة هذا المال. وقد عمَّق الفعل " يهينه " دور الممدوح الكبير في الحرص على إشاعة الحياة بما لديه من طاقة وحيوية، دون مبالاة بقيمة المال، فهو يمتهنه، لأن في امتهانه وخروجه عن دائرة العبودية تحقيقاً لحياة أخرى لدى الآخرين. وفي قوله: " لذة الجود " تعميق للرغبة نفسها، تلك الرغبة التي ترى في كثرة العطاء امتداداً لحياة الممدوح نفسه، ومضاعفة لوجودها.

وما دام الممدوح قد تصدَّر مهمة الحفاظ على الحياة، فإن صورته تأخذ فاعلية مزدوجة: يهب الحياة لمن يلوذ به، ويمنعها عن أعدائه. وفي الوقت الذي يمكن أن تُعطي فيه إحدى يديه النيل، تكون الأخرى سُمًّا على أعدائه. فتوفر الحياة يقتضي حمايتها من الموت، كي يشعر المرء أنه يحيا حياةً كريمةً يسودها الأمن والطمأنينة والهناء.

إن شمولية المـمدوح تعم (الأنا)، بحيث تبدو لنا وكأنها إعـادة صياغة للحياة، أو تجديد لماضيها المشرق:

39- قـــد كساني خزا وأخدمني الحـو
ر وخـــلاً بنيَّـــتي فـــي الخُـلاء

40- وحـــباني به أغرَّ طــويـل البـــا
ع صَلْتَ الخـدَّين غـــــضٌ الفـــتاء

41- فقضــى اللهُ أن يموتَ كما مـــا
ت بـــنونا وســالـــــفُ الآبـــاء

42- راحَ فـــي نعشه ورحتُ إلى "عقبـ
ـــةَ" أشكـــــو، فقالَ غيـرَ نجـــاء:

43- إن يكـــن منْصَفٌ أصبتُ فعندي
عاجلٌ مثلُه مـــن الوُصَـــفـــاء[154]

44- فتنجَّــزتُـه أشـــمُّ كجرو اللَّيـ
ـث غـاداكَ خارجاً مـــن ضَـــراء[155]

45- فجزى اللّه عـن أخيـــكَ ابنَ سَلْم
حينَ قلَّ المعروفُ خيـــرَ الجـــزاء

46- صنـعتـنـي يداه حتَّـــى كأنـــي
ذو ثراء من ســـــرِّ أهـل الـثـراء

47- لا أبالي صفـح اللئـيـم ولاً تجـ
ـري دموعي علـــى الخؤون الصفاء.

48- وكفاني امـــراً أبـرٌ على الـبخـ
ـل بكــفٌ محـمـــودةٍ بيضـــاء

توحي هذه الشريحة من النص أن أزمة الشاعر الداخلية في البحث عن الأمن والحماية والطمأنينة قد انجلت عن الذات، وتكوّنت مكانها أزمة أخرى هي الإحساس بتقهقر الذات أمام تعاظم صورة الممدوح –كما أبرزتها الأبيات السابقة (29-38)– حتى لتشعر الذات أمام الممدوح بالانسحاق الذي يذكر بالموت. تأخذ حيلة الشاعر في إسدال الستار على الإحساس بالموت، بالانشغال بالحياة التي يُضفيها الممدوح عليه؛ فيبدأ من الحاجة إلى أقل الأشياء قيمة ثم يرتفع إلى مستوى الاكتفاء والاكتمال. وكأن موقع (الأنا) من (الأنت) كموقع الموت من الحياة، ينتفي وجود الموت بوجود الممدوح رمز الحياة الخصيبة. لقد غطت شمولية الممدوح مساحات الجدب لدى الشاعر، وغمرت بفيض كرمه، ولذة عطائه حاجاته الصغيرة والكبيرة؛ فقد كساه الحرير، وأوكل بخدمته النساء الجميلات، ووهب ابنته الحلي، وأعطاه مملوكاً آخر عوضاً عن الذي مات.

إن الممدوح هو الشخصية الفذة القادرة على تعويض الذات عما استلبه الزمن منها، وهو قوة إلى جانب الشاعر، تدرأ عنه المصائب وتوجهه نحو المستقبل الزاخر بالأمن والطمأنينة. إن يد الممدوح تصنع الشاعر من جديد، وترفعه إلى مصاف أهل الثراء، وتكفيه مؤونة الناس مما يبعث في النفس الشعور أن هذه القوة العظيمة التي تقف إلى جانبها، تكفيها الحاجة إلى أولئك اللؤماء الذين لا يحافظون على الحب والصفاء. وبذلك تمتزج الرغبة في العطاء بالرغبة في توفير الأمن والحماية للشاعر من الضوائق ومن توتر علاقاته مع الآخرين، ويبدو لنا بحث الشاعر عن المال بحثاً لا ينفصل عن مفهومه للطمأنينة والأمن؛ ذلك أن الطمأنينة تشيع في (الأنا)، حين تشعر أن ما لديها من مال كاف لتوفير حياة ذات وجه مشرق، وهو الوجه الذي تسعى شخصية الممدوح لبثّه، والذي تحددت غايةُ الرحلة في ضوء تصور الذات له مثالاً خلاّقا لخصب الحياة، وفك أزمتها، وأزمة الآخرين من حوله.

تظهر صورة الممدوح، -تبعاً لهذا كلّه- عالماً خصيباً، ذا عطاء لا ينضب، وذا قوة لا تُستنفد. إنه البديل الجذري والتعويضي عن عالم المحبوبة المجدب، الذي تفوح منه رائحة الموت، وتقوم دعائمه على أساس الإخلال بالوفاء.

لقد رأى أحد الباحثين أن الأبيات (39-42) التي يصف فيها الشاعر أثر الممدوح في ذاته سخيفة المعنى وضعيفة المدح[156]. ورأى آخر أن وصف الشاعر غلامه بهذا الشكل ليس طبيعيا، وقال متسائلا: "ثم ما هذه الصفات التي يضفيها على الوصيف. ولا ندري طبيعة مبررات الشاعر التي دفعته إلى إضفاء تلك الصفات على الغلام، وكيف كان موقف نقاء عصره منه، وهي قضايا تسهل إثارتها ويصعب الانتهاء فيها إلى يقين...."[157]. والحقيقة أن الأبيات تحاول أن تشعر الممدوح أن ماء بحره قد روى ظمأ الشاعر صغيره وكبيره، وأنه خير من يلجأ إليه حين يداهم الزمن ماله، أو يسلط الموت على من حوله. ولعل هذه الأبيات قد أدت دورها ضمنيا في تعزيز دور الممدوح في حياة الشاعر، وكفته أن يقول صراحة كما قال لروح بن حاتم[158]:

فإنك السعدى ورد الردى
وابذلْ فما شيءٌ بخالد

فالمدوح هو الأسطورة التي تتضاءل (الأنا) أمامها كلما وقفت تحمدها، كتضاؤل الحياة المجدبة إزاء حياة أخرى خصيبة؛ حيث تواجه الأولى حركة الموت المتجهة صوبها باللجوء إلى الثانية لاقتناص نبض الحياة من فيض طاقاتها، وتوفير ما يفنيه الزمن.

وفي غمرة الحديث عن أثر الممدوح في الذات، وتضاؤلها أمام فيض كرمه وعظمة قوته ترتد (الأنا) مرة أخرى إلى (الأنت) للإعلاء من شأنها، والإشادة بفضائلها تأكيداً لجدارة الممدوح بتصدر مهمتة القيادية، وتوافق

هذه القوى الفعالة فيه مع طبيعته. وبهذا الإعلاء، وهذه الإشادة يحقق الشاعر للمدوح حياة طيبة بين الناس، فيجد الممدوح نفسه مدفوعة إلى شراء هذا الحمد (الشعر) بالثناء (المال). إنه يهب حياةً لقاء حياة أخرى وهبه الشاعر إياها، أو ضاعف من وجودها:

49- يشتري الحمدَ بالثَّنا ويرى الذ
مَّ فظيعاً كالحيةِ الرقشاء

50- ملكٌ يفرَعُ المنابر بالفضـ
ـل ويسقي الدماءَ يوم الدماء

51- كم له من يدٍ علينا وفينا
وأيادٍ بيض على الأكفاء

52- أسدٌ يقضم الرِّجالَ وإن شئـ
ـتَ فغيثٌ أجشُّ ثر السماء

53- قائمٌ باللِّواء يدفع بالمو
ت رجالاً عن حُرمةِ الخُلفاء

54- فعلى عقبة السلام مقيماً
وإذا سارَ تحت ظلِّ اللُّواء

بهذه الثنائيات الضدية داخل النص، يجعل الممدوح يتخطَّى نطاق الإنسان، ليصبح كالزمن يمتلك فاعلية مزدوجة؛ فهو يقبل الحمد فيعطي، ويرفض الذم فيمنع عطاءه، وهو الذي يبعث الموت على أعدائه، ويصد كل سوء عن رجاله، وهو كريم كالغيث، وأسد يقضم الرجال.

وقد يواجه الشاعر تناقص حجم (الأنا) مقابل الأنت (الممدوح) -ذلك التناقض الذي يوحي بالموت- بلجوئه إلى موازاة (الأنا) بالأنت، فيرفع

الشاعر ذاته لوضعها في مصاف ذات الممدوح؛ فكما يوهب الشاعر حياة عن طريق العطاء، فإنه يهب ممدوحه حياة عن طريق الفن. وإخلال الممدوح بهذه العلاقة يحفز (الأنا) إلى رفع الحياة من انسحاقها أمام فيض قوته. ولعل هذا ما أشار إليه في هجاء يحيى بن صالح[159]:

أنا المرعَّث لا أخفى على أحد
ذرَّتْ بي الشمسُ للدَّاني وللنَّائي
يغدو الخليفةُ مثلي في محاسنه
ولستَ مثلي فنَمْ يا ماضغ الماء

وتبعاً لهذه الموازاة بين (الأنا) و(الأنت)، فقد يلجأ الشاعر إلى محاولة كسب الثناء (المال) لقاء حمد الممدوح على الرغم منه؛ فاهتزاز صورة الممدوح المثالية أمام الذات، يعني فقدان شخصية الممدوح مقوماتها التي شكّلها الشاعر في ذهنه قبل التوجه إليه، أو سعى إلى تضخيمها بوصف الممدوح واهباً للأمن والحماية والطمأنينة، فيلجأ إلى سلب تلك الصورة من محتواها، وتفريغها من عظمتها وتعاليها باللجوء إلى الهجاء الذي يمكن أن يعادل الموت. يقول لعقبة ملوحاً له بذلك[160]:

ما زال ما منَّيتني من همِّي   الوعدُ غمٌّ فاسترحْ من غمِّي
إنْ لم تُرِدْ مدحي فراقبْ ذمِّي

إن (الأنا) في علاقتها مع الممدوح تحتاج إلى ما يدعِّم إحساسها بتعالي الحياة، بشكل يضع الهجاء ركيزة أساسية يمكن أن تستند (الأنا) إليها في حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة؛ فكما يستطيع الممدوح أن يبعث الحياة في الذات، أو أن يهدمها بحجب تلك الحياة، فإن الشاعر أيضاً يستطيع أن يهب الممدوح حياة عن طريق المديح، أو يهدم تلك

الحياة عن طريق الهجاء. وفي كلتا الحـالتين، نلمس سعياً من (الأنا) للتوازي مع (الأنت)، وذلك بنفي الخوف الذي تفـرضه شخصيـة الممدوح، لأن الذات قادرة على بث هذا الخوف أيضاً بما تمتلك من قدرة على هدم الحياة.

يقول في داود بن يزيد[161]:

ومِلكٍ يجبــي القـــــرى لا يجـــبـــى
نزوره غبّـــــــا ونــــؤتـــي رهْـبـا
ضــــخمِ الرِّواقيـــن إذا اجـلعـــــبّــــا
يخــــافُه الناسُ عدى وصَحْبـــــــا[162]
كـــما يَخاف الضَّيــــــدنُ الأزبّـــــا
صــــبٌّ لنا من ودِّه واصــطـــــبّـــا[163]
وداً فمـــــــا خـنــــتُ ولا أسبّـــــــا
ثبَّتَ عهـــداً بيـــنــنـــا وثــبّـــا[164]

فالمـمدوح قادر عـلى أخذ الأموال من القـرى، لكنه في الوقت ذاته " لا يُجبى " ، ذلك أنّه يرمز إلى القـوة الهائلة التي لا يقع عليها الفعل، فـهو الفاعل والمـتصـرف بالأمور والأشـياء، وعلى الآخـرين أن يذعنوا لأمره ويرهبـوا سطوته. ويأتي صـوت الشاعر مـعبِّرا عن الخـوف الذي تبعـثه هذه السطوة بقوله: " يخافه الناس عدى وصحبا " كـما يخاف الضبع من الأسد، لشمولية قوته وتـمتُّعـه بإشاعـة مناخ الحيـاة، أو بإشاعـة مناخ الموت حـين يبطش بأعدائه، ويحجب العطاء والنُّصرة.

ومع أن الخوف من المـمدوح يعم الناس جـميعـا، فإن الشاعـر يحاول إخراج ذاته من حيِّـز هذا الخوف على الحياة، بجعل المديح (الحـياة للمدوح) ودًا، وجعل العطاء (الحيـاة للشاعر) ودًا، وكأن هذه العلاقة المـحكومة بعهد

الحب من الطرفين كليهما قادرة على إسقاط حاجز الخوف الذي يمثل حرص الذات على التمسك بالحياة، والنفاذ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها. الشاعر إذن يملك بناء حـياة (الأنت) أو هدمهـا، والممـدوح يملك الأمر ذاته بالنسـبة للأنا.

وفي هذا المنظور يمـكن فهم قـول بشـار حـين قيل له: "إنَّكَ لـكثيـر الهجاء! فقال: إني وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعـراء أن يُكرم في دهر اللئام على المـديح فليسـتعد للفـقر، وإلا فليبالغ في الهجاء ليُخاف فيُعطى"[165]. فإن امتلاك الشاعر المديح يعني امتلاكه الحيـاة للأنت، كما أن امتلاكه الهجاء يعني امتـلاكه الموت لها، حين تتـعرض الذات لتـحول الـممـدوح الذي يمثل إمـسـاك الخصـوبة عن الذات، وابقـاءها خـارج حظيـرة الطمأنيـنة، يتخـبط في دوائر الإنسـان والزمـان والمكان المـجدبة. ومن ثم، فـإن خوف الشـاعر على حـياته، ينفـيه إيـقاظ مستوى الخوف في الممدوح على حياته أيضاً.

وربمـا كان البحـث عن المال، وحث المـمدوح على العطاء نابعـين من محـاولة تجنب الذات شر الزمان الذي يأتي على كل شيء. ومن هذا القـبيل، يلوح المـال شكلاً من أشكال الخلود، لـلإبقاء على الـحيـاة، وذلك بالسـعي لاستنفـاده على الذات، قبل أن يداهمـها الزمـان فيفنـيها، كـما أفنى القـبائل والأمم السابقة[166]:

خليليَّ يفنـــي المــوتُ كـــلَّ قبيـلـة
وما أنـا إلاَّ فـــي سبيل القبـائـل

فرُوحا علـى مالي كُلا مــن فُضـــوله
فما تُجــمعُ الأمـــوالُ إلاَّ لآكـــل

إذا أنا لم أنفعْ بجاهي ولم أجُدْ
بمالي طالتني يدُ المتطاول

فالذات تتمتع بمقدار ما معها من مال، وتحقق بتعاظم هذا المال المنصب والسيادة[167]. إنها تمارس نشاطات الحياة بما تمتلك من مال، تسعى لإتلافه على تلك النشاطات مدفوعة بتفكيرها في حتمية الموت والفناء. ومن هذه الزاوية تحافظ الذات على نمط من التوازن بين كسب المال وإتلافه: كسبه من الممدوح، وإتلافه في البحث عن اللذة والسيادة قبل الفناء. وقد عبر عن هذه الصلة بين الكسب والإتلاف بقوله[168]:

لمستُ بكفِّي كفَّه أبتـغي الغنى
ولم أدر أنَّ الجودَ من كفِّه يُعدي
فلا أنا منه ما أفادَ ذوو الغنى
أفدتُ وأعداني فأفنيتُ ما عندي

الشاعر حين لمس كف الممدوح كان هدفه الحصول على المال، وذلك ابتغاء تحقيق الثراء، لكنه اكتشف أن كرم الممدوح الفائض مرض مُعد، فلم يحقق ما صبا إليه. إن مبالغة الشاعر في إتلاف المال إثر إصابته بعدوى الممدوح لم تبق لديه شيئاً، على النقيض من الممدوح الذي يزخر بالعطاء الدائم، على الرغم من إفنائه المتواصل للمال. بهذه الرؤية، تبرز جدلية الحياة والموت في ذات الشاعر بحركة فعَّالة لا يستطيع الخلاص منها؛ فالتوجه إلى الممدوح يعني البحث عن الحياة المشرقة، وتخطِّي عقبات الحاضر. وكسب الشاعر العطاء يعني استمرارية الحياة بوجهها الخصب للوقوف أمام عثرات الزمن، وتجنب الفناء. لقد كان إتلاف المال تذكيراً للأنا بالموت، وتطلعاً آخر للتوجه إلى الحياة في ظل الممدوح، تلك الحياة التي

تقف مع قوة الزمن على خط موازٍ من ناحية، وتتضاد معها من ناحية أخرى.

تلك هي قوة الممدوح المعطاءة التي لا تغيِّر الأيام من تدفقها، بل إن مرور الأيام يزيد ضراوة الممدوح في العطاء؛ لأنه قوة مضارعة للزمن، لا تخضع للتغيُّر والاستنفاد[169]:

تعوَّد أخذ الحمد منّا بماله
وكلُّ امرىءٍ جارٍ على ما تعوَّدا

يجودُ لنا لا يمنع المال باخلا
ولا اليوم إن أعطاك مانعُه غدا

كذلك تلقى الهاشميَّ إذا غدا
جواداً وإنْ عاودته كان أجودا

إن الممدوح يحتاج دائماً إلى مضاعفة وجوده في الحياة، وتعزيز قوَّته بين الناس باللجوء إلى الشاعر لأخذ الحمد / الشعر، ومنحه العطاء لقاء ذلك. فالحياة إذن تستدعي الحياة، والشاعر يريد أن يتجاوز شبح الموت المتربِّص له في ثوب الفقر، وفي ثوب الخوف من الزمن وبطشه. إنه يحتاج إلى قوة مماثلة للقوة التي يخشاها أو يهرب منها، تلك هي قوة الممدوح.

وبما أن شخصية الممدوح بهذه الصورة، فما دلالة مقتل حمار الوحش في قصيدة بشار المدحية لمروان بن محمد بسهم الصياد، إذا افترضنا أن حمار الوحش يرمز إلى الممدوح نفسه؟ يقول بشار[170]:

فلمّا بدا وجه الزِّماع وراعه
من الليل وجهٌ يمَّم الماءَ قاربه[171]

فبــاتَ وقد أخفــى الظلامُ شُخوصَهـا

ُيناهبُــها أمٌّ الهُدى وتنــاهــبــــه[172]

إذا رقصـــتْ فــــــي مهمه الليل ضمَّها

إلى نهــجٍ مثـــل المجـرَّة لاحبـــه[173]

إلى أنْ أصـــابتْ في الغَطاط شريعـــةً

مـــن الماء بالأهوال حُفَّتْ جـوانـبـه[174]

بها صَخَــب المستوفضات على الولــى

كما صـــخِبتْ في يومِ قيظ جنـادبه[175]

فأقبلـــها عُرْضَ السَّـريَّ وعيُـــنـــه

ترودُ وفـــي الناموسِ مَنْ هو راقـبه[176]

أخو صيــغةٍ زرقٍ و صفراء سمحـــــة

يُجاذبها مستَحــــصــدٌ وتجاذبـــه

إذا رزمـــتْ أنَّــتْ وأنَّ لـهـــا الصـــدى

أنيــــن المريض للمـريـض يجـاوبه

كـــأن الغنى آلى يمـيـنـــاً غـلـيـظـــةً

عليــــه خلا ما قرَّبــتْ لا يُقـاربـــه

يــــؤول إلـى أمٍّ ابنـتـيـــن يــــؤودُه

إذا مـــــا أتاها مُخفقاً أو تُـصاخبـــه

فلـــمَّا تدلَّى فـــي السَّـريَّ وغـــــرَّه

غلــــيل الحشا من قانصٍ لا يُواثـبـه

رمـــى فأمرَّ السَّهم يمســـحُ بطـنـــه

ولبَّـــــاتـه فانصـاع والمـوت كاربه

ووافـــق أحـجاراً ردعـن نضـــيَّـــه

فاصـــــبح منها عامـراهُ وشـاخـبـه

لعل الظروف التي أحاطت بـزمن القصيدة كـانت تؤهِّل لهذه النتيـجة؛ فالأعداء يتـربصون بمروان (آخر خلفـاء بني أمية) وقد رمز الشـاعر لهؤلاء الأعداء بشـخصيـة الصياد، ورمـز للخليفـة مروان بـحمـار الوحش، ورمز لأتباعه بالأتن التي تسيـر في نهج خلف قائدها. إن زمن الرحلة للخلاص من الظمـأ هو الليل الذي يوحي بالـخوف والرهبـة والهـلاك، والقـدرة على طي الأشـياء في سـتاره الداكن. والحـمار يحـاول أن يتخطى مـرارة الحاضـر بالاتجـاه إلى الماء، أو إلى توفـير الحـياة الصافـية المطمـئنة لأتباعـه، لكن الصيـاد يتربص بهم كي لا يعـود إلى زوجته وابنتـيه مخـفقاً دون غنيـمة. فحياة الصياد، إذن، ومن يُعيلهم قائمة على موت الحمار والأتن، وحياة الأتن قائمـة على تخطي الموت الذي يفـرضه الصيـاد. وأمام الخطر الذي يتـوعد هؤلاء، ينوش الصيـاد الحمـار بسهمـه، فيصـرعه قرب المـاء، ويغرق الدم جسده المتهاوي، وكأن الرغبـة في إعلاء الحياة على ذاتها تعني الموت، وكأن الارتواء غاية لا تتـحقق لمن يحدق السكون الأبدي فـي ناظريه، ولا يستطيع منه فرارا. ولهذا كان دم الحمار الذي هو علامة الموت مجاوراً للماء الذي هو علامة الحياة.

وفي سياق الموت هذا، نلمح غياباً لصـورة الأتن، وغموضاً لمصيرها؛ فقـد تركّز فعل الموت علـى الحمار، وكأن الشـاعر يترك لنا إمكانيـة تحديد مصـير الأتن بعـد موت قـائدها الذي كان يوجِّـههـا، ويتكفل بالحفـاظ على حياتها. ومـهما يكن من أمر، فإن هذه الأتن بعد موت قـائدها أصبحت تائهة، يتعاورها الإحساس بالموت من كل صـوب، وكأن الموت الذي أصاب الحمار فأراحـه إلى الأبد، يُرادفه موت آخـر يصبغ حيـاة الأتن، ويعيش مندغـماً مع الحياة.

هوامش الفصل الثالث

1- انظر : مراجعات في الآداب والفنون، ص 117-118.

2- المرجع السابق، ص 117.

3- بشار بن برد، ص 67.

4- الرؤوس. دار مارون عبود (بيروت)، 1972، ص 101-102.

5- انظر : تاريخ الشعر العباسي. ص 48-49.

6- انظر : بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. ص 166.

7- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. ص 545.

8- انظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. يوسف بكار. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981، ص 155.

9- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي. السيد أحمد خليل. دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت)، د.ت، ص 72.

10- انظر : شعراء الدولتين الأموية والعباسية. حسين عطوان. دار الجيل (بيروت)، 1981، ص 233-245.

11- انظر : الحياة الأدبية في البصرة. أحمد كمال زكي. دار المعارف (القاهرة)، 1971، ص 478.

12- انظر : فن الهجاء وتطوره عند العرب. إيليا الحاوي. دار الثقافة (بيروت)، د.ت، ص 499.

13- بشار بن برد. ص 102-103.

14- حديث الأربعاء، ص 2/207.

15- انظر : أدباء العرب في العصر العباسي. دار مارون عبود (بيروت)، 1979، ص 91-92.

16- الديوان 143/4. وراجع موقف شوقي ضيف من هذه الأبيات : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 64.

17- انظر : الديوان 190/1، 230/1.

18- للتوسع، انظر : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نصرت عبدالرحمن. مكتبة الأقصى (عمان)، ط 2، 1982، ص 150. والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. دار الأندلس (بيروت)، ط 3، 1983، ص 57.

19- انظر : قراءة جديدة لشعرنا القديم. دار اقرأ (بيروت)، 1982، ص 110-111.

20- الديوان 197/1-198.

21- الملحب : الطريق اللاحب الواسع.

22- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 88.

23- ديوان شعر بشار بن برد. ص 118-119.

24- دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف. ص 169.

25- المرجع السابق. ص 171.

26- بشار بن برد. ص 94.

27- بشار بن برد، ص 56.

28- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين، ص 120.

29- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 37-38.

30- مدرسة الآلهات. ص 62-63.

31- الأغاني 243/6.

32- الغزل عند العرب 313/1.

33- انظر: المرجع السابق نفسه.

34- انظر: اتجاهات الغزل. ص 157-158.

35- الديوان 207/1.

36- 56/2.

37- 188/1.

38- 305/3.

39- محصد: مفتول. الشزر: نوع من الفتل، وهو أن يفتل ثم يضاعف فتله.

40- فللت: هزمت أو أبعدت. سحري: الصدر.

41- عواقد الخمر: كناية عن النساء.

42- وألوا: خلصوا.

43- الديوان 17/4.

44- 219/2.

45- النهدي: هو مرة النهدي كان قد شغف بابنة عمه ليلى، فكتم حبه لها حتى تزوجها، فأقاما مدة لا يزداد حالهما إلا شغفاً إلى أن أمره الخليفة بالتجهيز إلى غزو خراسان. فلما رجع قيل له إنها ماتت، فمضى إلى قبرها، وجعل يتمرغ عليه ويبكي، ولم يزل كذلك حتى مات ودفن إلى جانبها . انظر: تزيين الأسواق في أخبار العشاق. داود الأنطاكي. 313/1.

46- الديوان 207/3 .

47- وعا: العظم المكسور إذا برأ على اعوجاج، وضربه مثلاً للحياة المريرة.

48- الديوان 2/40-41.

49- انظر: 27/2، 188/2.

50- انظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. ص 117.

51- انظر: الديوان 30/4.

52- انظر: 167/1.

53- 392/1-393.

54- 203/1.

55- 288-287/1.

56- انظر: 201/1.

57- 24-23/3.

58- انظر: 301-300/1.

59- مدرسة الآلهات. ص 70.

60- كتاب القيان. (ضمن: رسائل الجاحظ). تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، 1964، 2/171-175.

61- الديوان 11/3.

62- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. ص 166.

63- الديوان 129/1.

64- 180-179/4.

65- 153/3.

66- هاري: إذا كان متهيئاً للتصدع والتفرق، وذلك إذا وطئته الأرجل لخفته.

67- الديوان 70/2.

68- 250/1، 60/2.

69- انظر: الأغاني 177/3.

70- انظر: المصدر السابق 180/3.

71- أخبار النساء. شرح وتحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة (بيروت)، 1978، ص180.

72- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 187.

73- الديوان200/3 - 203.

74- المضرحي: هو النسر، وأراد به هنا انفلاق الفجر الكاذب. وستر مأثور: غمد السيف، شبه به الأفق؛ لأن الغمد يكون أسود.

75- تشمست: أي تمنعت من الانصراف.

76- الفتق: انبلاج الصبح.

77- الكران: العود.

78- الكعام: وهو متر أو حبل يشد به فم الكلب لئلا يعض. التهرير: التنبيح.

79- التنانير: جمع تنور، وهو نور الصبح.

80- التماصير: لعله أراد به الإسفار، وهو احمرار الأفق عند اقتراب طلوع الشمس.

81- انظر: الديوان 230/3 (الهامش).

82- 237/4.

83- الرئم (الأولى): علم امرأة جعلها واسطة بينه وبين خليلته. والرئم (الثانية): الظبية البيضاء.

84- في الأدب العباسي. عز الدين إسماعيل. ص 227.

85- الديوان 366/1.

86- 187/4-188.

87- عد الجرجاني قوله هذا من النقض الظاهر؛ لأن الطيف لا يلم إلاّ بنائم. انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 242.

88- الديوان 59/3-61.

89- جفلوا: اجتمعوا.

90- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم سنجلاوي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، ع 28. خريف 1987، ص 39.

91- مشكلة الحب. دار مصر (الفجالة)، د. ت، ص 240.

92- انظر: الديوان 97/3، 118/4.

93- انظر 210/1، 124/2، 132/2، 236/4.

94- 392/1-393.

95- خبًا: خداعاً.

96- 231/2.

97- الجري: وصف للرسول الذي أرسلن معه بأنه مقدام.

98- الديوان 2/55-58.

99- 237/1.

100- 222/1.

101- 1/376-377.

102- اللغيب: السهم الفاسد الريش.

103- الديوان 1/297-298.

104- 161/4.

105- 16/4.

106- 4/242-243.

107- 1/325-326.

108- 1/159-162.

109- الأجب: مكان.

110- الوطب: الرجل الجافي.

111- الأريحي: الذي يهتز للكرم. والندب: الرجل الخفيف عند الطلب، النجيب.

112- العـصب: ضـرب من برود اليـمـن. والأقب: الذي به قـبب، أي دقـة قـامـة وضمور.

113- الدهيان: المصاب بداهية. الصقب: الطويل، وأراد به هنا المقتدر.

114- شب الكأس: شدة خمرها.

115- الغريض: اللحم الطري. الضهب: اللحم إذا شواه، ولم يبالغ في نضجه.

116- العرق: الماء القليل، تمزج به الخمر. جبى: إذا انكب على الأرض.

117- حلبت كفي: أي جادت، بالعطاء. الضب: الحقد والغضب.

118- راجع الأبيات التالية في الممدوح : الديوان 1/162-163.

119- 4/106-109.

120- غمض الحديد: أي غاص في اللحم. الحبالة: شبكة الصائد.

121- تهيض: إذا كسره بعد ما كاد ينجبر.

122- المنيفة: المرأة العالية.

123- المتبرض: الشارب البرض، وهو الماء القليل.

124- راجع الفكرة نفسها في رثائه الندامى:

فاشرب على موت إخوان رزئتهم ... باب المنية باب غير مسدود

الديوان 3/143.

125- انظر: 1/175.

126- 1/182.

127- 1/310.

128- 2/180.

129- 3/82.

130- 3/180.

131- 2/63.

132- 1/183.

133- 1/361.

134- 3/158.

135- 1/184.

136- 3/259.

137- 1/319.

138- 1/260.

139- 3/55.

140- 298/1.

141- 321/1.

142- 345/1.

143- 80/3.

144- 132/1-138.

145- الوأي: الوعد.

146- السراء: شجرة تتخذ منها القسي، أراد أنه ظل مديد.

147- السرسورة: الحبيبة الخالصة من الحبائب.

148- الزوراء: البعيدة الأطراف. العين: بقر الوحش. رفاضاً: متفرقة.

149- الخافي: الجن.

150- اليعفور: حمار الوحش. الآل: السراب. الريعان: شدة السراب. النهاء: حيث ينتهي الماء من الوادي.

151- السبوح: أراد بها الناقة.

152- قراءة ثانية لشعرنا القديم. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981، ص118.

153- مالكي: نسبة إلى جده مالك بن فهم.

154- الوصيف: المملوك والخادم.

155- الضراء: أرض مستوية بها شجر، تأوي إليها السباع.

156- انظر تعليق الطاهر بن عاشور في هامش الديوان 137/1.

157- القصيدة العباسية قضايا واتجاهات. عبدالله التطاوي، دار غريب (القاهرة)، 1981، ص89-90.

158- الديوان 180/2.

159- 148/1.

160- 202/4.

161- 1/162-163.

162- اجعلب: اضطجع.

163- الصيدن: الضبع. الأزب: كثير الشعر على الوجه.

164- ولا أسبا: لا قطع السبب، أي الود. ثب: أي تمكن في مقامه من الود.

165- الأغاني 3/207.

166- الديوان 4/166.

167- انظر: 3/61.

168- 4/55.

169- 3/39.

170- 1/330-332.

171- القارب: إذا طلب الماء ليلاً، والقارب هنا هو الحمار.

172- أم الهدى: المحجة الواضحة.

173- الرقص: الخبب. واللاحب: الطريق الواضح.

174- الغطاط: القطا. الشريعة: الماء الكثير.

175- الصخب: الصوت القوي. المستوفضات: القطا.

176- الناموس: حفرة يحفرها الصائد ليختفي فيها فيرمي منها سهمه.



الخاتمة

كشفت هذه الدراسة عن جماليات الأنا في الخطاب الشعري من خلال فكرة التقاء الحب بالموت في شعر بشار بن برد، ووضحت جوانب عديدة من حياة بشار وسلوكه في ضوء هذا الالتقاء. فاظهرت أن ممارسة الشاعر للحياة كانت ممارسة للموت في الوقت ذاته؛ الموت الذي يلوح محتضناً حياة الذات القائمة على الحرية المطلقة في اختيار الأشياء وعلى التحدي والسخرية من المجتمع. ولعل ذلك جاء نتيجة إحساس الشاعر الحاد بعوامل نقصه، كالعمى، والفقر، وكونه مولى من ناحية، وتذكير المجتمع له بهذه العوامل من ناحية أخرى. فكان رد فعل الشاعر الإمعان في التمرد والسخرية، والشك والاضطراب، والاتجاه إلى انتهاب اللذة، ومحاولة السير في ركب الأقوى، تحقيقا لوجوده. وكان من ردود فعله أيضاً اعتداده الشديد بالشعر، فقد استطاع من خلاله أن يواجه عدوانية الآخرين، ويحقق ذاته في المجتمع، ويغطي عوامل نقصه، ويرفع مكانة (الأنا) ويتسامى بها ويخلدها.

إن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع المجتمع وسلطته، إذ يمكن القول: إن بناء الحياة المتمثل بالفن وإثبات حضور الذات في الحياة، كان يمثل في الوقت ذاته هدماً لها، وذلك عن طريق تربُّص المعارضين لهذا التوجه في الحياة والفن، إلى أن نجحوا في القضاء عليه، فلقي حتفه على يدي المهدي بتهمة الزندقة.

وقد بينت الدراسة أن الزمن جوهر فكرة الحب والموت؛ فكلما اشتد الإحساس بالزمن اشتد الإحساس بالموت أو بسطوة الدهر الذي يندغم في فعله. ولعل هذا الإحساس قد دفع الشاعر إلى انتهاب اللذة والتهالك على شهوة الحياة قبل أن ينقلب الدهر فيفنيه. وقد كان الفن يمثل للشاعر تعويذة (الأنا) الفانية ضد الموت لكونه ينهض بمهمة امتدادها بعده.

كما أظهرت الدراسة أن ارتباط ذكر الليل بالقلق والسهر ناجم عن طغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام، حيث الإحساس بالسكون وطيِّ الأشياء. وتتجلى هذه المقابلة حين يتصاعد الحب في الليل، وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام.

وأما مظاهر الزمن التي تناولتها الدراسة بالبحث فكانت: الشيب والطلل. لقد ذهبت الدراسة إلى أن الشيب يبعث في الذات شعوراً بأن الزمان يقودها للفناء، ويوقفها على تأمل التحول الفظيع الذي أحدثه فيها، وما فيه من مفارقة بين ماضي الذات المشرق، وحاضرها الذي يلوح فيه شبح الموت متربصاً بالحياة. وربما دفع ذلك الشاعر إلى انتهاب اللذة فيما تبقى له من زمن، وإلى مغالبة الموت بالحب واستعادة الماضي عن طريق الذاكرة. وقد برزت مشكلة ارتباط الشيب بالموت واضحة حين تحدث الشاعر عن نهي المهدي له عن الغزل، ذلك النهي الذي كان يعني بالنسبة للشاعر تعطيل توثب الحياة، واستسلامها للمصير النهائي (الموت).

وقد أبانت الدراسة عن ارتباط الشيب بالطلل؛ فالزمن الذي دمر الطلل هو عينه الذي دمر حياة الذات، كما أن الشيب والطلل علامتان في سياق الزمن توحيان بأن جانباً كبيراً من العمر قد تولى، وأن الماضي هيهات له أن يعود. وقد تكون هذه الرؤية هي التي وجهت الشاعر إلى أن ينظر فيما بعد الموت من حشر وحساب، فدعا إلى تنكب الوقوف على الطلل.

وكشف الفصل الثالث من الدراسة عن رؤية الشاعر للمحبوبة بوصفها ربة للحب والفن، وأن الفن قد وجه تجربة الحب، فقامت هذه التجربة على نمطين: تمثل الأول بالارتواء من المحبوبة، وهذا ما نجده في حبه للنساء جميعهن، وتمثل الثاني في علاقته بمحبوبته عبدة، تلك العلاقة

التي تميزت بالعـفة، لتبقى المحبـوبة مثيرة لإبداع الشاعر وينبـوعاً لإلهامه، كما كانت المحبوبة العذرية.

وقد شكل الطيف عاملاً فعّـالاً في بث الإحساس بالحياة داخل (الأنا)، وسط حضـور الظلام المقابل للموت، فـبدت صورة الطيف ملتبـسة بالحب والموت، لكونها تمثل حضور المحبوبة وغيابها في الوقت ذاته.

وساهم وجود العاذل والواشي والرقيب في تعزيز مواقف الشاعر في حبه، وذلك على الرغم من اصطباغ وجودهم بصبغة هدم الحب، لكن الشاعر كان دائـم العصيـان لهم، لأن العـصيان يـمثل له الاحـتفاظ بـتوثب الحـياة والتمسك بهـا، ولم يرعو الشاعر لرغـباتهم إلا حين نهاه المـهدي عن الغزل، مما يعني استسلامه لداعي الموت والهدم.

ورأى الشـاعر في الصـديق امـتداداً لوجـود الذات ومـضاعـفة لهـذا الوجود، وفي الوقت نفسه، كان الصديق السيء يمـثل عبئاً على الحياة. ولعل الشاعر قد وجد في الندامى عـالماً يندغم مع وجود الذات، لكونهم يلتقون مع رغباتها وأفكارها التقاء كبيراً، فشكّل فـقدانهم فقداناً لفاعلية الحياة، ولقدرة الذات على الامتـداد في الذوات الأخرى، فبـرز موت بعض نداماه كـأنه موت للذات.

وأما الممدوح فقد نظر إليه الشاعر بوصفه ملاذاً له، ومستقبلاً خصيباً يجنبه ضـوائق الحياة، ويعوّضه عـما يستلبه الزمن منه، فـأعلى من وجوده في الفن. ولاشك في أن هذا الإعلاء كان قائمـاً على حساب (الأنا) إذ يتناقص حجمها بسبب إعلائهـا المتزايد من صورة الممدوح. وقد يكون ذلك التناقص مذكّراً بالموت والانسحاق أمام تعـالي صورة الممدوح، وإنْ كانت الرغبة في عطاء المـمـدوح تعمل على إيـجاد نوع من التـوازن بين الحـيـاة والشعـور

بالموت. وربما دفع هذا الأمر (الأنا) إلى تدعيم إحساسها بتعالي الحياة عن طريق استنادها إلى الهجاء في حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة، هذا من ناحية، وأمّا من ناحية أخرى، فقد تدفع (الأنا) إلى محاولة رفع الذات للتوازي مع الممدوح على أساس أن الشاعر منح الممدوح حياة عن طريق الفن، كما أن الممدوح يهب الشاعر حياة عن طريق العطاء.



المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- أخبار النساء. شمس الدين أبو عبد الله محمد بن بكر الزرعي (ابن قيم الجوزية). شرح وتحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة (بيروت)، 1978.

2- الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني. مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت)، د. ت.

3- أمالي المرتضى. الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط2، 1967.

4- البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء (دمشق)، 1964.

5- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي (القاهرة)، ط3، 1923.

6- البيان والتبيين. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ). شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي (القاهرة)، ط 3، 1948.

7- تاج العروس من جواهر القاموس. محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت)، 1972.

8- تزيين الأسواق في أخبار العشاق. داود الأنطاكي. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ط 2، 1986.

9- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. أبو منصور عبد الملك بن محمد ابن إسماعيل الثعالبي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر (القاهرة)، 1965.

10- جمهرة النسب، أبو المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي، رواية السكري عن ابن حبيب. تحقيق ناجي حسن، عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية (بيروت)، ط1، د. ت.

11- الحيوان. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ). تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط3، 1969.

12- ديوان بشار بن برد. تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية (تونس) والشركة الوطنية (الجزائر)، 1976.

13- ديوان شعر بشار بن برد. جمعة وحققه: بدر الدين العلوي. دار الثقافة (بيروت)، 1983.

14- ديوان الصبابة. شهاب الدين أحمد بن حجلة المغربي. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، 1984.

15- رسائل الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، 1964.

16- رسالة الغفران. أبو العلاء المعري. تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف (القاهرة)، 1963.

17- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو اسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني. تحقيق: زكي مبارك، دار الجيل (بيروت)، 1972.

18- طبقات الشعراء. ابن المعتز. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف (القاهرة)، د. ت.

19- العقد الفريد. أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي. شرحه وضبطه وصححه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، 1952.

20- الفرق بين الفرق. عبد القاهر البغدادي. دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ط4، 1980.

21- الفهرست، ابن النديم. تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971.
22- الكامل في اللغة والأدب. أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد). مكتبة المعارف (بيروت)، د. ت.
23- لسان العرب. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر (بيروت) د.ت.
24- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم (بيروت)، د، ت.

ثانياً: المراجـــــع

أ- العربية:

25- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي. السيد أحمد خليل. دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت)، د. ت.
26- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. المكتب الإسلامي (دمشق)، طا، 1981.
27- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. يوسف حسين بكار. دار الأندلس (بيروت))، ط٢، ١٩٨١.
28- أدباء العرب في الأعصر العباسية. بطرس البستاني.دار مارون عبود (بيروت)، 1979.
29- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصطفى سويف. دار المعارف (القاهرة)، ط4، 1981.
30- بشار بن برد. إبراهيم عبد القادر المازني. مطبعة عيسى الحلبي (القاهرة)، 1944.
31- بشار بن برد. جورج غريب. دار الثقافة (بيروت) د. ت.

32- بشار بن برد. طه الحاجري. دار المعارف (القاهرة)، ط3، 1981.
33- بشار بن برد: دراسة في النظرية والتطبيق. سيد حنفي حسنين. دار الثقافة (القاهرة)، 1978.
34- بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي. عمر فروخ. دار لبنان (بيروت)، 1986.
35- تاريخ الشعر في العصر العباسي.يوسف خليف، دار الثقافة (القاهرة)، 1981.
36- التركيب اللغوي للأدب. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط1، 1970.
37- التفاؤل والتشاؤم. يوسف ميخائيل أسعد. دار نهضة مصر (القاهرة)، د.ت.
38- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي. إبراهيم سنجلاوي. مكتبة عمان (عمان)، ط1، 1985.
39- حديث الأربعاء. طه حسين. دار المعارف (القاهرة)، ط 12، 1976.
40- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. أحمد كمال زكي. دار المعارف (القاهرة)، 1971.
41- دراسات في الأدب العربي: العصر العباسي. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف (الإسكندرية)، د. ت.
42- دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981.
43- رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس. مخيمر صالح. مكتبة المنار (الزرقاء- الاردن) ط1، د. ت.
44- رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت)، 1971.

45- الرؤوس. مارون عبود. دار مارون عبود (بيروت)، 1972.
46- الزمـان الوجودي. عـبـد الرحمن بدوي. دار الثـقـافة (بيـروت)، ط3، 1973.
47- الزمن في الشعر الجاهلي. عبد العزيز محمد شحادة، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية. دار الكندي (إربد- الأردن)، 1995.
48- سيكولوجيـة الإبداع في الفن والأدب. يوسف ميخائيل أسعد. الـهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1986.
49- شخصية بشار. محمد النويهي. دار الفكر (بيروت)، 1971.
50- شـعراء الدولتـين الأمـوية والعبـاسيـة، حـسين عطوان. دار الجـيل (بيروت)، 1981.
51- الصـورة الفنية في الشـعر الجـاهلي. نصرت عـبد الرحـمن. مكتـبة الاقصى (عمان)، ط2، 1982.
52- الصورة في شعـر بشار بن برد. عبد الفتـاح نافع. دار الفكر (عمان)، ط1، 1983.
53- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. دار الأندلس (بيروت)، ط3، 1983.
54- فن الهجـاء وتطوره عند العرب. إيليا الحـاوي. دار الثقافـة (بيروت)، د.ت.
55- الفن ومـذاهبـه في الشـعـر العربـي. شوقي ضـيف. دار المـعـارف (القاهرة)، ط 10، 1978.
56- في الأدب العبـاسي. محمد مـهدي البصيـر. مطبعة النعـمان (النجف الأشرف- العراق)، ط 3، 1970.
57- في الأدب العـباسي، الرؤية والفن. عـز الدين إسمـاعيل. دار النهـضة العربية (بيروت)، 1980.

58- في الميزان الجديد. محمد مندور. دار نهضة مصر (القاهرة)، 1973.
59- قراءة ثانية لشعرنا القديم. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981.
60- قراءة جديدة لشعرنا القديم. صلاح عبد الصبور. دار اقرأ (بيروت)، 1972.
61- القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات. عبد الله التطاوي. دار غريب (القاهرة)، 1981.
62- المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي. محمد محمود نوفل. مطبعة واوفست النصر (نابلس- فلسطين)، ط1، د. ت.
63- مراجعات في الآداب والفنون. عباس محمود العقاد. دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط1، 1966.
64- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (القاهرة)، د. ت.
65- مشكلة الحب. زكريا إبراهيم. دار مصر (القاهرة)، 1984.
66- الموت والعبقرية. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط2، 1962.
67- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية (بيروت)، 1981.

ب- المترجمة:

68- الأنا والهو. سيجمند فرويد. ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق (بيروت)، ط3، 1983.
69- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب (بيروت)، 1970.
70- الحب والغرب. دنيس دو روجمون. ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1972.

71- الحياة والشاعر. ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د.ت.

72- الزمن في الأدب. هانز ميرهوف. ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب (القاهرة)، 1972.

73- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة (بيروت)، 1961.

74- ضرورة الفن. ارنست فشر. ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1976.

75- الغزل عند العرب. ج. ك فادية، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق)، 1985.

76- فن الشعر. هوراس، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة)، 1970.

77- ما فوق مبدأ اللذة. سيجمند فرويد، ترجمة: اسحق رمزي، دار المعارف (القاهرة)، د. ت.

78- المأدبة: فلسفة الحب. أفلاطون. ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاعتماد (القاهرة)، ط1، 1954.

79- مباهج الفلسفة. ول ديورانت. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، 1955.

80- مدرسة الآلهات. آتيين جلسون. ترجمة: عادل العوّا، الشركة العربية (دمشق)، 1965.

81- الموت في الفكر الغربي. جاك شورون. ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 1984.

ثالثاً: البحوث والمقالات

82- بشار بن برد مجدداً. حميد مخلف الهيتي. مج. آداب المستنصرية (بغداد)، ع 2، 1977.

83- حول زندقة بشار. فاروق عمر. مج. المورد (بغداد)، ع 5، 1976.

84- الشعر والحب والموت. جوزيف صايغ. مج. الأفق الجديد (القدس)، ع 23، أيلول 1962.

85- صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني. محسن غياض. مج. المجمع العلمي العراقي (بغداد)، م 20، 1970.

86- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم سنجلاوي. مج. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، ع 28، خريف 1987.

87- من قتل بشار بن برد. محيي الدين صبحي. مج. الموقف الأدبي (دمشق)، ع 66-65، أيلول-تشرين الأول 1976.

رابعاً: رسائل جامعية:

88- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق (دمشق)، 1983.

المؤلف:

- دكتوراه في الشعر العربي القديم – جامعة اليرموك بالأردن (1997).
- محاضر في برنامج اللغة العربية – جامعة الإمارات العربية المتحدة.
- صدر له: «بطولة الشاعر العربي القديم: العاذلة إطاراً»، عن دار الكندي بالأردن (2001). و «شعرنا القديم والنقد الأجنبي» عن دار الكندي (2004). و «المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات: ببليوغرافيا» عن دار عالم الكتب الحديث بالأردن (2004).
- له بحوث علمية محكمة منشورة بمجلة «عالم الفكر» و «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» في الكويت، و «مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية» في الإمارات، و «مجلة أبحاث اليرموك» في الأردن.
- البريد الإلكتروني: I. Mlhem@uaeu.ac.ae

Inv: 703

Date: 16/2/2016

تأخذ (الأنا) الشاعرة موقعها المحوري في النص من حيث كونها تُدير دفّة تجربة الحب بمعناه الواسع (شهوة الحياة)، وذلك من خلال تعاملها مع الفن ممثلاً لحياة الذات، ومنظماً -بفعالية الخيال- عالمها في نسق عضوي، يلبي رغباتها الجامحة في تحقيق الوجود، وفي التعبير عن الرؤى، وفي التوق للخلود عن طريق بقاء الذكر بعد الموت.



دار الكـــندي
للنشر والتوزيع
تلفاكس: ٧٢٤٤٣٢٣ اربد ص.ب ٨٩٢ الأردن